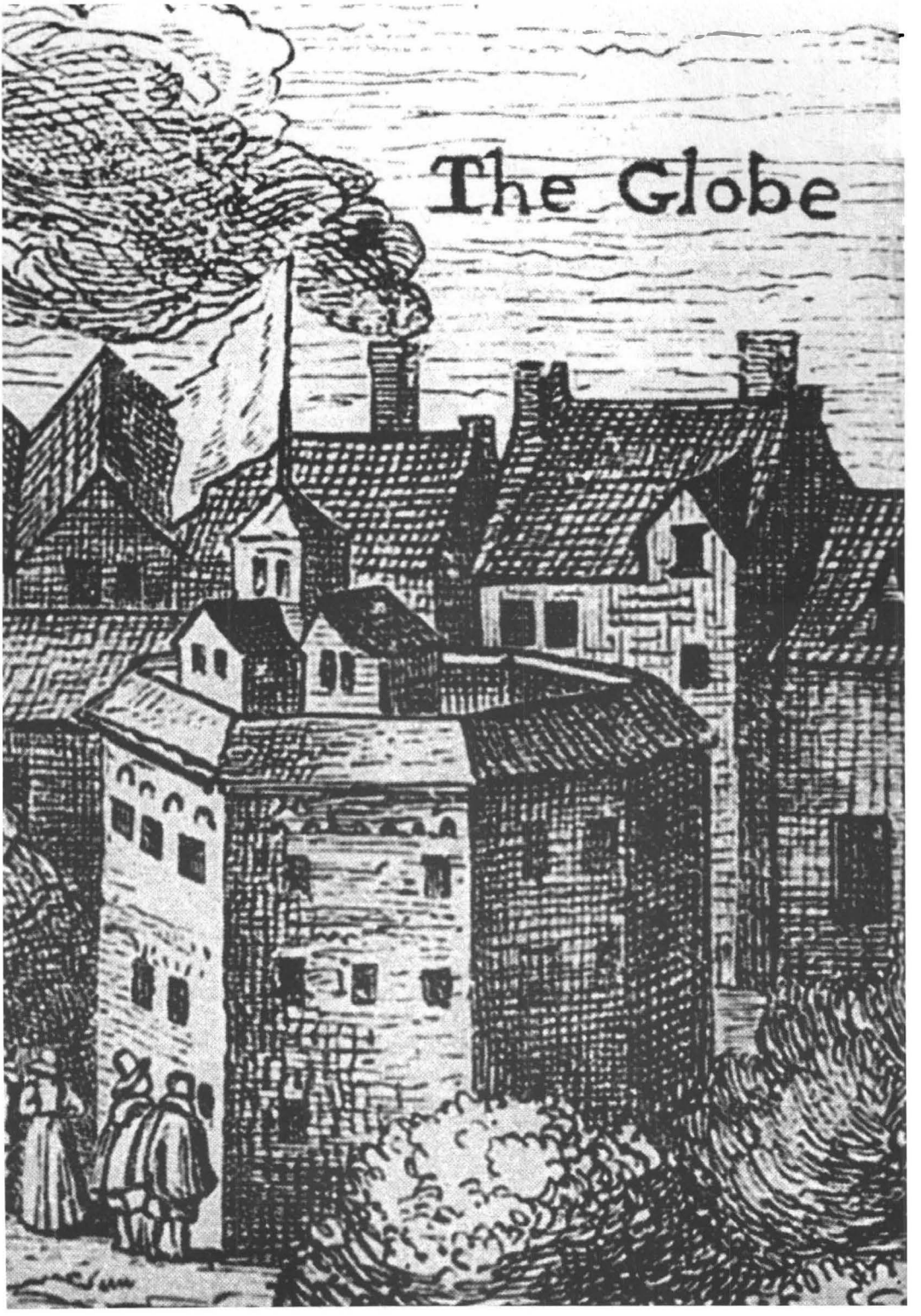

The Globe

Adjudecat:

SHAKESPEARE

Antonio Ballesteros GONZÁLES

EDUARD III

Regele Eduard III, text dramatic considerat anonim până cu puțin timp în urmă, constituie la ora actuală ultima piesă ce a fost inclusă în lista creațiilor semnate de William Shakespeare [...]. Desigur că majoritatea criticilor, analizând mărturii și documente aparținând epocii, au avut în vedere încă de acum mult timp faptul că, probabil, Shakespeare a scris și alte texte în plus față de cele deja atribuite lui, dar care s-au pierdut sau din care nu s-au păstrat decât fragmente, printre ele numărându-se, aproape cu certitudine, *Love's Labour's Won* și *Cardenio*. Ceea ce a fost însă, și continuă să fie, motiv de aprinse dezbateri academice este dacă îi aparțin de asemenea lui Shakespeare texte considerate anonime sau atribuite de majoritatea analiștilor altor dramaturgi din epocă (cum ar fi, spre exemplu, drama istorică *Edmund Ironside*, a cărei amprentă shakespeariană, așa cum a demonstrat editorul său Eric Sams, rezultă ca indiscutabilă) și, dacă, mai ales la începutul carierei sale literare în ultimele decade ale secolului al XVI-lea, Shakespeare nu cumva a colaborat la scrierea unui nedeterminat număr de texte dramatice elaborate de alți autori, unii dintre aceștia putând fi colaboratori ai marelui dramaturg, circumstanță ce nu este inuzuală în contextul scenic elisabetan și iacobin. Este cazul piesei *Sir Thomas More* și, probabil printre altele, al lui *Eduard III*, fapt comentat anterior de analiști shakespearieni precum Giorgio Melchiori. [...]

Numeroși reprezentanți ai criticii shakespeariene din secolele al XIX-lea și al XX-lea, cu mai multă sau mai puțină bunăvoință, așa cum obiectiv demonstrează Eric Sams, [...] au omis și perpetuat, ca fiind certe, varii postulate preconcepute referitoare la opera și viața lui Shakespeare, ce, o dată cu trecerea timpului, s-au demonstrat a fi extrem de nocive, dat fiind că s-au transformat în opinii incontestabile a căror refutare ar fi fost percepută precum o anatemă, motiv pentru care s-au transformat în certitudini când, de fapt, le lipseau atât claritatea cât și evidența. În ceea ce-l privește direct pe Shakespeare, din cauza relativ puținelor cunoștințe referitoare la viața și modul său de gândire, s-a creat un paradox ce frizează absurdul: în timp ce informații pe care ni le-au lăsat contemporanii săi au fost ori ignorate și date uitării ori rău interpretate și manipulate, o serie întreagă de afirmații înșelătoare și nebunești, aparținând criticilor ulteriori lui Shakespeare (cu cel puțin două trei secole), s-au transformat în adevăruri irefutabile. [...]

În aceeași ordine de idei, merită semnalat faptul că în *The Raigne of King Eduard III* (titlul complet al piesei ce a fost publicată prima oară în 1596) există mai multe elemente tematice și stilistice considerate tipic shakespeariene

Foto 1.

decât în numeroase alte piese tradițional atribuite dramaturgului (asta pentru că au apărut enumerate în așa-numitul *First Folio*, ediție realizată în 1623 de John Heminges și Henry Condell ca un tribut al celor doi prieteni ai defunctului dramaturg), cum ar fi, spre exemplu, prima parte din *Henric al VI-lea*, *Pericle* (text scris în colaborare cu George Wilkins), *Doi tineri din Verona* și *Henric al VIII-lea* (acestea fiind scrise împreună cu John Fletcher). Așadar, trebuie avut în vedere că, în nenumărate ocazii, dramaturgii epocii elisabetane și iacobine, majoritatea membri ai uneia sau a mai multor companii, colaborau la redactarea textelor, supervizați de alți membrii ai respectivei trupe, printre ei actori, cei ce, finalmente, aveau ultimul cuvânt în ceea ce privea textul ce urma să fie pus în scenă. În concluzie, există o întreagă serie de opere dramatice ale Renașterii engleze ce nu au fost redactate doar de un singur autor. [...]

Factorii amintiți mai sus au dat naștere, încă de acum mult timp, polemicii legate de drama istorică *Eduard III*, text considerat până acum câteva zeci de ani ori anonim, ori apocrif lui Shakespeare, ori atribuit altor dramaturgi, precum George Peele sau Christopher Marlowe, fiind în consecință injust și aproape total ignorat încă de la a doua ediție a sa (din 1599) până practic în zilele noastre (cu excepția lui Edward Capell, primul care a încercat să-i atribuie textul lui Shakespeare, în 1760, și a câtorva critici germani, printre care Alexander Teetgen, ce susțineau aceeași teorie încă de acum două secole). În ultima vreme însă, studii mult mai solide și aprofundate, din punct de vedere filologic, stilo-metric și statistic, au demonstrat, cu toată certitudinea posibilă, că

Eduard III merită să facă parte din lista pieselor semnate de William Shakespeare. Chiar dacă, până în acest moment, a apărut doar într-o singură ediție a operelor complete (*The Riverside Shakespeare*), alte publicații, precum *The Norton Shakespeare* (ediție ce are la bază recompilarea prestigioasei *The Oxford Shakespeare*) își propun o viitoare introducere atât a acestei piese cât și a altora, la elaborarea cărora Shakespeare a participat, pentru a nu spune că le-a scris în totalitate.[...]

Spre a-și susține teoria (pentru care textul și contextul lui *Eduard III* reprezintă cea mai bună apărare), Sams dedică o parte substanțială a ediției sale studierii în amănunt a fiecărui posibil argument ce poate demonstra că Shakespeare este unicul autor al piesei. În continuare, rezumăm o parte dintre elementele identificatoare:

• Modul specific de folosire al aliterației în operele de tinerețe ale dramaturgului.

• Abundența de referințe semnificative, personale sau topice; merită menționat faptul că în *Eduard III* se fac referiri la personajele biblice Suzana și Iudith (în mod ciudat, numele fiicelor sale), la texte aparținând lui Christopher Marlowe, în special *Tamerlan cel Mare* din 1587, la Invincibila Armada, la versuri de Edmund Spencer, la propriile sale texte (*Venus și Adonis*, *Sonetele*...). Această ultimă categorie de referințe este, fără îndoială, o trăsătură tipică autorului de-a lungul întregii sale cariere.

• O serie de aluzii relativ explicite la evenimentele anului 1593, cum ar fi războiul dintre Turcia și Imperiul Habsburgic, fapt ce explică intrarea polonezilor și a „moscoviților" în Crecy.

• Folosirea diferită a antitezei.

• Apariția de imagini recurente luate din Biblie, în special din *Geneză* și din *Evanghelia după Matei*, Shakespeare fiind unul dintre autorii cărora le place să utilizeze astfel de resurse.

• Mențiuni la acțiuni corporale și folosirea personificării.

• Utilizarea unor sintagme originale, caracteristice lui Shakespeare. În acord cu autori precum Hart, nici un grup de vocabule nu ajută atât de mult pentru a diferența o piesă de alta ca numărul și tipologia sintagmelor prezente în fiecare dintre ele. Se remarcă în mod special compozițiile adjectivale – în principal, cele ce se termină în participiul prezent (din limba engleză), extrem de frecvente în opera dramaturgului.

• Prezența unor vocabule definite în *Oxford English Dictionary* ca fiind utilizate pentru prima oară de Shakespeare.

• Imagini inedite de faună și floră.

• Folosirea *Cronicilor* lui Jean de Froissart, volum ce aparținea Lordului Hudson, Lord Șambelan, din a cărui companie a făcut parte Shakespeare din 1594 și până la sfârșitul vieții, fiind unicul dramaturg căruia îi este cunoscut acest atribut distinctiv.

• Exprimarea unor idei personale despre elemente belice (soldați, tobe, spade, zgomote).

• Imagini exclusiv shakespeariane ce descriu momente precum terifiantul spectacol elisabetan al bătăilor de urși *(„bear-baiting"),* ori percepția diferitelor părți ale corpului uman precum ornament ori podoabă, folosirea cuvântului „sands" (nisipuri") la plural pentru a exprima infinitul, sau și definirea metaforică a virginității prin vocabula „treasure" (comoară).

• Întrebuințarea de *„image clusters"* (asociații de imagini), procedeu specific shakespearian ce constă în asocierea semantică a unui cuvânt-cheie reiterat altora, producând un efect de o inegalabilă stranietate.

• Folosirea de termeni juridici specifici, în legătură cu care Sams comentează: „Practic, întrega distribuție din *Eduard III* pare să fii urmat cursurile Facultății de Drept", dovadă stând abundența de formule juridice utilizate de personajele piesei. În plus, prezența abrevierillor specifice sunt o probă în plus că Shakespeare a lucrat ca asistent de avocat.

• Folosirea de termeni referitori la uniunea prin căsătorie de o solemnitate lingvistică specială și conceptuală de ritual și jurământ, caracteristică tânărului Shakespeare.

• Apariția unor neologisme și locuțiuni de noi cuvinte, atestate doar în textele sale.

• Utilizarea așa-ziselor „shakespearianisme": vocabule sau fraze proprii autorului.

• Dezacordul dintre substantivul la plural și verbul la singular, proces lingvistic denumit *„doble hendiadis"*, propriu doar lui Shakespeare dintre toți dramaturgii contemporani lui.

• Aluzii clasice extrase din *Metamorfozele* lui Ovidiu și din *Viețile paralele* ale lui Plutarh, principalele surse de inspirație greco-latină din creația shakespeariană.

• Asemănări cu alte texte ce evident aparțin autorului, ulterior publicate, ce se pot demonstra din abundență, comparând în special cu piese precum *Richard II*, *Romeo și Julieta*, *Hamlet* (în diferitele versiuni), *Sonetele*, *Henric V*, al treilea act din *Henric VI*, *Regele Ioan* și *Măsură pentru măsură*. Sams enumeră aproximativ 800 de similitudini relaționate cu opere ulterioare shakespeariene.

• Folosirea exhaustivă a limbajului gnomic și proverbial.

• Proliferarea jocurilor de cuvinte și sofismelor lingvistice, resurse atât de dragi lui Shakespeare.

• Utilizarea rimei recurente, artificiu rar întâlnit în opera altor dramaturgi contemporani lui.

• Caracteristici ale așa-numitei „Hand D" (caligrafia literei D), descoperite în manuscrisul operei *Sir Thomas More,* atribuite ulterior unui grup de autori, Shakespeare între ei, manuscris în care apare respectiva caligrafie. Multe dintre trăsături apar în transcrierea primei ediții a lui *Eduard III*. Sams întocmește o listă exhaustivă de elemente grafice tipice pentru „Hand D".

• Tautologii shakesperiane, unele dintre ele de caracter general, reflexive, de dicție, referitoare la construcția imperativ-vocativă și la prezența repetițiilor.

• Răsturnări de fraze prin anumite elemente lingvistice cu caracter emfatic, cum ar fi *„But soft"*, extrem de utilizate de Shakespeare.

• Cuvinte din aria semantică referitoare la categorii și clase sociale, profesii și meserii.

• Cuvinte ce încep cu prefixul „un-", de asemenea mult utilizate de Shakespeare. Această particularitate demonstrează preferința dramaturgului de a se exprima antitetic. În tragediile și dramele shakespeariene apar în medie 40 de astfel de construcții antitetice. Sams calculează, și în unele situații analizează, 33 de astfel de exemple de cuvinte prezente în *Eduard III*, unele dintre ele cu cel puțin două sensuri diferite.

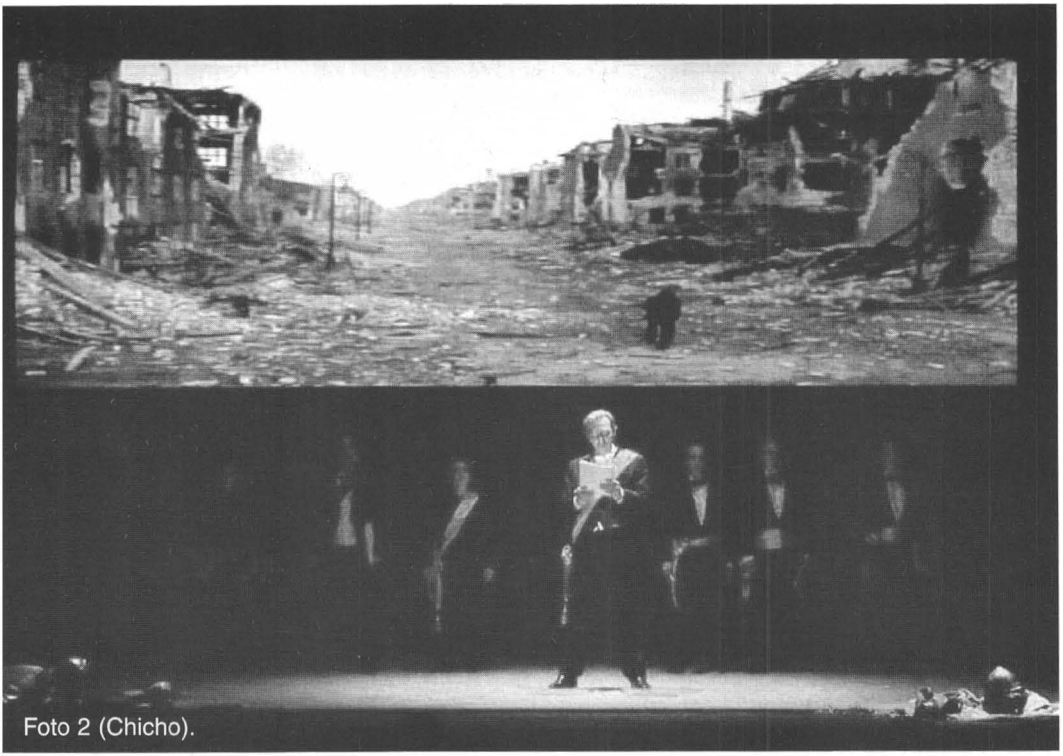


Foto 2 (Chicho).

Odată analizate argumentele lui Sams, merită menționat faptul că ele conving până peste măsură că Shakespeare este unicul autor al piesei Eduard III (evidențe în special de natură textuală și retorică). [...] Desigur, trebuie luat în considerare și punctul de vedere al lui Giorgio Melchiori, ce se bazează însă pe riscanta ipoteză, generalizată deja, conform căreia un număr nedeterminat de texte dramatice elisabetane sunt rodul colaborării dintre mai multi dramaturgi, fapt nedovedit însă decât în cazul câtorva texte recunoscute și semnate ca atare în epocă.

Fără îndoială, polemica rămâne deschisă. În ultimă instanță însă, cred că este un act de justiție în a-i restitui lui Shakespeare piesa *Eduard III* – chiar și sub dubioasa circumstanță cum că nu i-ar aparține în totalitate, dar că totuși este în mare parte creația sa – operă dramatică de o valoare teatrală și retorică impresionantă.

Traducere **Ioana ANGHEL**

P.S.: Textul de mai sus este traducerea câtorva fragmente esențiale din studiul introductiv semnat de prof. Antonio Ballestros Gonzáles, profesor la Universitatea Castilla-La Mancha, la volumul variantei spaniole a piesei *Eduard III,* publicată de Asociația Regizorilor de Teatru din Spania, anul acesta. Textul shakespearian a fost pus în scenă doar la Royal Shakespeare Company în anul 2002, în regia lui Anthony Clark (foto 1). Cu ocazia lansării traducerii realizate de profesorul Gonzáles, Teatro Español de Madrid a prezentat publicului o lectură dramatizată în regia lui Juan Antonio Hormigón (foto 2).

OCTAVIAN COTESCU

Ne lipsește de 20 de ani

Constantin PARASCHIVESCU

Un artist delicat și puternic

„Când m-a văzut doamna Bulandra, nu m-a plăcut deloc, m-a primit cu neîncredere și a exclamat: Cine mi l-a trimis aici?", mărturisea, într-un interviu din 1969, **Octavian Cotescu**. După 19 ani pe scena aceluiași teatru, Municipal în 1950, când l-a văzut venerabila directoare, apoi „Bulandra", după ce dânsa s-a stins în 1961. Și tot 19 ani avea el în 1950. Ciudățenia e că nici el n-a vrut să vină: l-a repartizat comisia ministerială de examen de la Iași, la absolvire, unde terminase cursurile la Conservator, paralel cu liceul. Născut la Dorohoi (23 august 1931), crescut și format în Moldova, ar fi vrut să rămână în inima ei, la Teatrul Național din Iași, unde văzuse primele spectacole cu Miluță Gheorgiu, cu viitorul lui profesor Ion Lascăr și unde jocul lui Ștefan Dăncinescu îl entuziasmase cândva într-atât, încât se vedea în locul lui pe scenă la aplauze. „Îmi amintesc cum m-a speriat capitala când am călcat prima dată pe trotuarele ei", mai spune dânsul; „Eram un băiat timid, închis, provincial – mă rog, provincial în sensul romantic al cuvântului". Înalt, subțirel, e luat în seamă de Moni Ghelerter, care-l distinge dintr-un grup de figuranți și-i atribuie un rol episodic într-o piesă pe care o regiza la Municipal. Apoi, marea actriță îi oferă prilejul să joace alături de ea în *Pădurea* de Ostrovski, într-o distribuție de „coloși" – „și asta mă sufoca pur și simplu de emoție" –, cu Ștefan Ciubotărașu, Jules Cazaban, Emil Botta.

Avea 20 de ani atunci, exact câți au trecut acum de la dispariția sa, 23 august 1985. Cu doi ani înainte, în 1983, deplângea plecarea în neființă a neuitatului Amza Pellea, „lăsându-ne mărturia luminoasă a unei vieți «jucate» bine și temeinic". Doar de 52 de ani Amza, 54 Cotescu. Doamne, ești atât de gelos pe darurile care ni le faci nouă cu aceste miracole însuflețite, că le iei atât de grabnic la Tine?... Ne-a lăsat și el mărturia luminoasă a unei vieți bine și temeinic „jucate", într-o carieră exemplară de artist și pedagog.

Peste 60 de roluri în teatru, vreo 50 în film, 30 la televiziune!

Premiat în 1962 pentru Gogu din *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, îi rămâne recunoscător dramaturgului – căruia îi mai întruchipează cu succes personajele principale din *Tandrețe și abjecție, Acești nebuni fățarnici* – pentru că „m-a învățat ce înseamnă a fi generos până la umilință în fața vieții și a artei". O modalitate originală de interpretare, prin măiestria unui joc dublu, cu schimbări surprinzătoare de expresie, înșelătoare, inimitabile, cuceritoare artistic. Cu blajină ironie pe față. „Este extraordinar cum asimilează acest actor viața și cum o supune unui sistem interior de stoarcere de semnificații", spunea regizorul Lucian Pintilie, care i-a propus modalitatea lucidă și distanțată de interpretare. Ar trebui numiți: *Minetti* din piesa cu același titlu de Thomas Bernhard, *Prof. Stravinski* și *Pilat din Pont* din *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, *Tartuffe* și apoi *Molière* din *Cabala bigoților* de același autor rus (două creații distinse cu premii), filmele *Operațiunea Monstrul*, regia Manole Marcus, *Iarba verde de acasă*, regia Stere Gulea, *Bietul Ioanide*, regia Dan Pița, *Saltimbancii*, regia Elisabeta Bostan, *Înghițitorul de săbii*, regia Alexa Visarion.

Şi *Jupân Dumitrache* din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale la televiziune, cu ochii „lucindu-i a ghidușie", cum spune regizoarea Sorana Coroamă-Stanca. De asemenea, cariera pedagogică începută în 1960 ca asistent la I.A.T.C., profesor universitar şi rector în ultimii ani de viață. E distins în 1984 cu premiul A.T.M. pentru întreaga activitate.

Revăd în memorie o scenă extraordinară între el şi Toma Caragiu *(Tipătescu,* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, la „Bulandra", când personajele lor se întâlnesc fără voie, *Caţavencu* crezând că o va vedea pe *Zoe*, *Tipătescu* cedând rugăminților ei de a-i obține scrisoarea cu orice preț. Şi începe o luptă, o încleştare în care unul îşi stăpâneşte cu greu mânia la fiecare ofertă respinsă (*Tipătescu*), celălalt surâde cameleonic, precaut, cu ochii la pândă şi glas mieros, felină încolțită cu asul în mânecă. Un duel artistic de o uluitoare gradație şi tensiune comică, într-un joc scăpărător de alternanțe între furie mocnită şi viclenie. Scenă din fericire păstrată pe o peliculă din arhiva TVR-ului, dar nimeni nu cere s-o vadă, s-o revadă şi s-o studieze cu viitorii actori, pentru a înțelege mai bine arta adevărată şi mesagerii ei iluştri din a doua jumătate a secolului trecut.

Distinsa lui soție, actrița Valeria Seciu, i-a cinstit memoria cu un parastas, sâmbătă 20 august. „Delicat din iubire de om, de viață, de teatru, puternic de o sută de ori într-o singură zi", îl descrie dânsa în cărticica publicată de Editura Meridiane (1993).

În rolul Caţavencu din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

Cătălina BUZOIANU

Zâmbetul lui Octavian Cotescu

O pasăre chinuită, căreia oameni bezmetici i-au legat un clopoțel de gât, zboară neliniștită, se zbate fluturând haotic din aripi, alungată cu pietre, semănând pe drumuri desfundate spaimă, panică, revoltă. Mă obsedează imaginea din filmul *Caos* al fraților Taviani, după cinci nuvele de Pirandello. Pasărea aceasta neagră, tristă, neîndurătoare, zgârâie ascuțit urechile cu limba ruginită a tălăngii, lovește spasmodic sufletele cu penele aspre ale aripilor neîndemânatice.

I-am povestit filmul lui Octavian Cotescu, și el a stat și a ascultat până la sfârșit, cuminte, delicat, politicos. La început zâmbea. Pe urmă chipul i s-a concentrat, grav. A ascultat până la sfârșit. Apoi s-a ridicat și a ieșit din cameră. Eram la Cumpătu. Afară ardea un foc mare, scânteile se ridicau spre cer în jerbe strălucitoare și se stingeau căzând în fulgi de cenușă. Apoi...

Îmi amintesc zâmbetul lui stins dintr-o dată. Cred că unul dintre cele mai prețioase daruri prin care viața i-a răsfățat pe contemporanii lui, drept compensație pentru destule neajunsuri, este *Zâmbetul lui Octavian Cotescu*. Puțin șiret, puțin uimit, puțin jenat, de parcă și-ar fi cerut mereu scuze. Umorul lui (care venea de demult, din timp și spațiu însorit), umorul lui acid ca un fruct murat filtra totul, oameni, situații, viața însăși, prin moliciunea dulce-acră, strepezit, ascuțit, adânc înțelegătoare a zâmbetului. Acel zâmbet care i-a întregit expresia figurii până ce frâna brutală, haotică a durerii l-a șters de pe chipul lui.

În cea din urmă zi stătea sub munți, pe o bancă, înconjurat de ziare. Lumina era limpede și albastră, suspect de albastră, ca într-o reclamă turistică. Râdea și era foarte fericit. Electrocardiograma era perfectă. Ar fi râs a doua zi în hohote. Oricine râdea în preajma lui. Viața și împrejurările deveneau suportabile, iar speranța fixa pentru un timp nisipurile mișcătoare ale existenței. Dacă ne-ar fi putut învăța secretul acesta așa cum a îndrumat, curățat, șlefuit atâta cantitate de talent, așa cum a demonstrat, la locul pe care-l ocupa de drept, că imposibilul poate deveni posibil! Chiar și în momente fără nădejde, când brutala, haotica întâmplare ne aruncă în miezul unor evenimente absurde. Ca punctul negru, sigur, neîndurător, care s-a așezat implacabil la locul lui, la sfârșitul unui capitol. Un capitol din Istoria Teatrului Românesc, pe care acest bogat, generos și inimitabil (deși atât de imitat) actor, l-a scris cu har, pasiune, demnitate, umilință și neliniștită zbatere. Încrezător ca un copil și neîncrezător ca un bătrân, acest bărbat, atât de tânăr încă, era un încântat și neîncântat spectator și interpret al spectacolului vieții. Uimirea, incertitudinea sporeau dramatic farmecul unic al harului său, atât de grav comic. Nimeni n-a surprins mai crud decât el imbecilitatea agresivă a imposturii. Nimeni n-a distilat mai suav, mai inconfundabil zaharat pestilențiala duhoare a pretențiilor calpe. Se scălda cu voluptate în materia fecundă, suculentă a teatrului lumii. Se dezagregase, până la uitare de sine, în Caragiale, Mazilu, Băieșu, dar știa să clădească, impunătoare, statua lui Molière – muritorul – din fața cupidă a nemuritorului Tartuffe. Ca rector al Institutului de Teatru a făcut tot ce a putut pentru ideea de școală românească de teatru, într-un moment de răscruce, cheltuindu-se pe sine pentru rodnicia ei. Cu o mare capacitate de a descoperi și

specula valoarea, cu imensă dragoste, a aruncat în arena teatrului câteva dintre cele mai impetuoase talente ale zilei de azi. Ce le spunea, ce ştia el să le spună, cum i-a învăţat aşa de bine lecţia cea mai simplă şi cea mai grea, grăuntele acela preţios de adevăr pe care se temea să nu-l piardă?

A clădit temeinic şi s-a risipit pe sine pentru a se dărui celorlalţi, cu uriaşă generozitate. A trecut prin oglindă din lumea lui Caragiale şi Mazilu în lumea lui Swift şi a lui Lewis Carroll. Mi se pare că zâmbetul lui pluteşte în eter ca zâmbetul Pisicii din Cheshire şi după ce imaginea materială a corpului, din ce în ce mai suplu, mai timid adolescentin, dispare...

(Din vol. *Novele teatrale*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987, pp.233–235).

În *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu.

În *Cabala bigoților* de Bulgakov.

O zi cu Andrei Şerban

Miercuri, 8 iunie

În atmosfera de febrilă aşteptare (cu nervi întinşi la maximum, cu nelinişti şi emoţii mai mult sau mai puţin camuflate), apare Andrei Şerban, venit dintr-o lume liberă cu adevărat, aducând cu sine o pace care risipeşte toată agitaţia, ca prin farmec. E ora 9:30. În biroul directorial, îl aşteptau directorul teatrului, prof.univ.dr. Ion Vartic şi Doina Modola.

Planul e expus în detaliu. Una dintre idei ar fi o piesă din zona francofoniei, care nu s-a montat de mult în România, un Maeterlinck, *Sora Béatrice,* în traducerea lui Ion Minulescu făcută în 1912 (s-a jucat prin anii '20, în formulă experimentală). Uimitoare este acurateţea traducerii. Andrei Şerban face observaţia că limba se schimbă de la un an la altul, dar această piesă are „un aer uşor vetust, de vechi frumos, care te atrage. Asta merge". Vrea să încerce fragmente. Cei 75 de participanţi (actorii Naţionalului clujean şi studenţii de la teatru) îl neliniştesc, într-un fel, pe regizor. În funcţie de grupele de lucru constituite, vor fi împărţite textele, care vor fi studiate de fiecare separat. Peste câteva zile vor fi prezentate intenţiile. Aceasta pare a fi unica soluţie pentru „a înţelege puţin despre ce este vorba în relaţia cu un text şi cu un grup de actori sau de studenţi". Felul cum vor decurge exerciţiile dă naştere la anumite nelinişti. Părerea lui Andrei Şerban este că actorii nu vor dori cu tot dinadinsul să participe la această parte a atelierului, întrucât, după absolvire şi angajarea într-un teatru „chestia cu exerciţiile e... mai încet". Deci exerciţiile vor fi rezervate doar studenţilor. Ion Vartic crede, însă, că în trupa de

La conferinţa lui Andrei ŞERBAN.

actori, fiind mulți tineri, aceștia vor cere să participe, dacă nu se va putea altfel, împreună cu studenții. Mai cu seamă că mulți dintre ei au renunțat la alte proiecte, pentru a putea fi prezenți la atelier, deci trebuie găsită o rezolvare. „Pentru mine, cel mai important lucru, la acest nivel, este dorința și pasiunea cuiva de a lucra. Și dacă este vorba de o pasiune și o dorință adevărată, ceea ce am impresia că toți au, de ce să le tai această șansă?" „Dacă voi lucra un spectacol, este cu totul altceva. Sigur că e o rigoare, o selecție absolută pentru ceva foarte complicat și precis." Soluția: se vor face două grupe de lucru. Dar pentru un număr atît de mare de participanți e nevoie de un spațiu pe măsură. I se explică regizorului că scena mare este, alternativ, a teatrului și a operei. Ar mai exista Studioul „Radu Stanca" sau parcul de la Facultatea de Litere. În teatru există și Scena Mică a operei sau sala „Caragiale". De asemenea, tudioul „Euphorion". Însă aceste spații ar fi pentru grupele de lucru mai mici. Andrei Șerban vine cu completări la programul deja afișat: la întîlnirea de la Casa Tranzit, de vineri, 10 iunie, regizorul va citi din cartea sa autobiografică fragmentul despre experiența trăită la Paris, la Centrul de Cercetări Teatrale al lui Peter Brook; apoi va fi proiectat filmul cu *Faust* de Gounod, ultima mizanscenă la Metropolitan Opera din New York, în 2005.

Ion Vartic prezintă trupa: cei mai vechi – Melania Ursu și Anton Tauf, cunoscuți de Andrei Șerban și cei mai noi – tinerii absolvenți ai facultății de teatru clujene, reînființată în 1990 (desființată în 1952). Invocă personalitatea lui Marian Papahagi, care a fost direct implicat în reînființarea învățămîntului teatral la Cluj (se discută și despre dificultățile întâmpinate, Universitatea nedorind teatru la Cluj – „li se părea ceva frivol").

În drum spre Cluj, Andrei Șerban se oprise pentru scurt timp la Sibiu, oraș pe care l-a vizitat, copil fiind. Este interesat, ca de obicei, de spații neobișnuite uneori, sau de spații neteatrale, unde „evident, e o aventură. Cum am folosit de exemplu, spațiul Naționalului (bucureștean) pentru *Trilogie...* se intra prin altă parte, erai cu totul dezorientat, luat prin surprindere, nu? [...] Ceva cum ar fi *Peer Gynt*, dacă aș pune *Peer Gynt*, care este un lucru imens, aș dori un spațiu altfel decât cel de teatru [...] o hală, de exemplu, unde publicul ar sta pe două părți, ca la tenis. Această idee e excelentă pentru un teatru epic, un teatru mare, un teatru-fluviu [...]. Sau pentru *Sora Béatrice,* o biserică. Pentru că acțiunea se întâmplă într-o mănăstire, tema este religioasă, Beatrice care evadează din mănăstire ca să revină la sfârșit, statuia Fecioarei... nu se poate mai bine. Adică asta, într-un teatru, pe scenă, devine banal. Pentru că nu crezi. Acolo crezi pentru că ești în biserică. Văzând spații, inspiri anumite proiecte. Sigur că, de exemplu, dacă aș lucra *Visul unei nopți de vară*, aș avea nevoie de un teatru. Sunt lucruri pe care le pot face într-un teatru și lucruri pe care, aș putea foarte bine să le fac înafara teatrului." „Prima oară cînd am făcut *Electra* la Paris, cu o trupă americană, înainte de Național, am făcut-o la *Saint-Chapelle,* în catedrală. Nu m-am gândit niciodată la asta. Dar Jean-Louis Barrault m-a invitat și m-a întrebat unde vreau să fac *Electra*. Eu am spus că într-un loc miraculos. Nu am spus biserică, am spus doar: într-un loc miraculos. Și el mi-a spus: «miraculos? Ce poate fi mai miraculos decât *Saint-Chapelle,* cu vitraliile?›› Era în 1973. Nicăieri nu a fost mai uluitor decât acolo! Ce vreau să spun cu asta – faptul că locul dă ceva unic pentru întreg. De asta sunt convins."

Ora 11:00 – Studioul „Radu Stanca": întâlnirea cu studenții

„Aș vrea să știu dacă voi aveți idee despre ce vom face. Mergeți pe încredere? Acum să vă spun ce intenționez să fac în acest *work-shop*, care este,

într-un fel, o continuare a celor din trecut. După ce am plecat de la TNB, în 1993, am revenit sporadic în țară. Și am revenit o singură dată în calitate de regizor: când am fost invitat la Operă pentru versiunea mea cu *Oedipe* de Enescu. Începând cu 1995, am revenit exclusiv pentru *work-shop*-uri sau întâlniri, conversații cu un grup sau altul, ori actori, ori studenți, ori public obișnuit, sau conferințe pe o temă sau alta. Aceasta mi-a permis să am o relație mult mai directă și mult mai eficientă cu grupuri de tineri, fie la Arad, fie la Piatra Neamț. Sau, recent, anul trecut, la Sfântu Gheorghe. De anul trecut am o relație foarte strânsă cu Asociația ECUMEST, de care sper că ați auzit, care, pe lângă foarte multe alte activități internaționale pe linie de manageriat, se ocupă și de creații cu caracter artistic. Eu am fost primul invitat al lor, ca să susțin atelierul de la Sfântu Gheorghe, anul trecut, mai scurt decît acesta pe care-l vom avea aici. Scurt cât a fost, a fost extrem de bogat, încât s-a scris și o carte despre el. Două zile și o carte.

La ce folosesc *work-shop*-urile? Folosesc la o experiență directă. Atunci când faci un spectacol într-un teatru sau o operă, sigur că e foarte interesant, e pasionant, mai ales în condițiile excepționale de a fi prezentat într-un festival, cum e Festivalul «Enescu». Sau *Trilogia greacă* de la TNB, care a fost în zece țări, în zece festivaluri internaționale. Asta sigur că prezintă o atracție, un interes, creează o energie unică. Să lucrezi la un spectacol unic. Dar până să ajungem acolo, e necesară *o pregătire*. Pentru mine acest cuvînt este, poate, unul dintre cuvintele cele mai importante pe care le folosesc când vorbesc despre teatru. Și atunci când vorbesc despre viață. Ce înseamnă să te *prepari*? Dacă ne gândim în sens spiritual, la ceea ce înseamnă în spiritualitatea indiană, unde se crede că un om are mai multe vieți, și că nu este singura dată când ne aflăm aici. Din această perspectivă, viața întreagă, de la naștere la moarte, este, de fapt, o stare de *pregătire*. Pentru ca atunci când mori, *să mori bine*, e foarte important asta în India. *Să mori bine*, să fii pregătit pentru viața viitoare. Sub ce formă vei apărea în viața viitoare depinde de această viață, de cât de mult te-ai preparat în această viață, de cât de mult te-ai dezvoltat în această viață,. Această idee, cum că fiecare clipă din viața mea de acum este la fel de importată, este năucitoare, halucinantă.

Spre deosebire de un pianist, de un pictor, de un scriitor – în relația cu scrisul se întâmplă ceva care vine dinăuntru, din cap, citești din cap, din suflet –, este o relație directă a artei cu mâna, o relație interioară, la care trupul nu participă foarte mult. E foarte static. *Un actor, mai mult decât un dansator, sau mai mult decât un cântăreț de operă, își folosește instrumentul, care ar trebui să devină un Stradivarius. El este trupul, persoana mea. Eu sunt instrumentul.* Și exact aici e problema. Pentru că aici începe dificultatea. Ce întreprind pentru ca să îmi dezvolt acest instrument și la ce nivel dezvolt acest instrument? Pentru că dacă sunt un violonist sau un mare pianist, chiar ajungând la o vârstă înaintată, fiind extrem de celebru, exersez neîncetat. Vladimir Horowitz, la 86 de ani, aflat în culmea gloriei, fiind cel mai mare pianist al timpului, făcea șase ore de game pe zi, lucra doar game. Care actor, după ce termină institutul, își mai lucrează trupul? Există rare excepții. Și câți actori, fiind încă în școală, lucrează realmente la trupul lor mai mult decât le este cerut din partea profesorilor de mișcare sau voce. Nu mă refer la școala voastră. Într-o discuție civilizată, cei prezenți sunt exceptați. Pentru că, ce poți să faci cu vocea, potențial vorbind, am învățat-o pe pielea mea. Deoarece am avut norocul imens, tânăr fiind, de vârsta voastră, să lucrez cu Peter Brook un an de zile. Să plec la Paris, în primul an de existență al Centrului de Cercetări Teatrale, unde, pentru un an de zile un grup internațional de actori, veniți din toată

lumea, în care unii vorbeau franceza, alții engleza, alții portugheza, încercam să ne înțelegem unii cu alții mai mult prin sunete decât prin voce. Sunetele și vocea au fost puse la încercare, ca să vedem la ce nivel se pot dezvolta. Care sunt emițătorii vocali, care sunt vibrațiile vocii care vin din trup, din toate părțile trupului – vocea de cap, vocea de piept, vocea joasă, ni se cerea să scoatem sunete din picioare, din talpă. Asta e foarte frumos de spus, pare poetic, pare antrenant când povestești, dar ca să faci asta zi de zi era un chin. Pentru că trebuia să găsim ceva ce nu știam, să descoperim ceva ce niciodată nu credeam că suntem capabili. Când spui «încearcă să scoți un sunet din tălpi», ori ai simțul umorului și râzi, pentru că e o prostie, ori dacă nu ai simțul umorului și chiar încerci, vezi că e imposibil. Dacă spui «ba da, este posibil», atuncea începe dificultatea. Pentru că realmente este posibil, dar nu poți găsi soluția într-o zi, sau într-o lună. Să lași trupul întreg să vibreze, peste tot. O vibrație în care trupul devine un fel de cutie de rezonanță, la fel de sensibil și de extraordinar ca o vioară Stradivarius. Cînd vorbim despre asta am ajuns la un nivel foarte înalt. Există actori, cum sunt actorii pe care i-a format Grotowski – cel mai extraordinar instrument ca actor pe care l-am văzut vreodată, nu mai este în viață, Ryszard Cieœlak – era ca un fel de instrument zburător. Vocea și trupul lui parcă zburau prin spațiu. Poate ați citit cărțile lui Castañeda despre *Don Juan* și despre experiențele unui om care poate ajunge să zboare prin magie. În cultura aztecă exista o legendă în care oamenii puteau zbura. Acest actor, prin antrenamentul fizic, a reușit... parcă zbura. Îl vedeai în fața ta și parcă plutea. Vorbim de un alt termen, al aceluiași cuvânt *actor*, care înseamnă cu totul altceva decât îl numim noi acum, aici. La acest potențial încerc să ajung. Pe o durată de două zile, cum a fost la Sfântu Gheorghe, pe o durată de nouă zile, cât va fi aici, sau pe o durată de trei ani de zile atât timp cât am contact cu studenții mei, pe care îi pregătesc la Columbia University, la New York, unde am catedra de actorie. Două zile, nouă zile și trei ani de zile sunt versiuni diferite ale aceleiași intenții. Intenția este de a crea un sâmbure pe care cineva îl poate sădi în el însuși sau în ea însăși pentru a vedea de ce e nevoie să mă pregătesc continuu. E adevărat că după două zile nu poți să obții mare lucru. Nu poți să înțelegi mare lucru. Sunt exerciții pe care participanții nu le-au înțeles, după cum veți vedea din carte. Era foarte greu de înțeles la ce servește acest exercițiu. Este exact ce mi s-a întîmplat mie când am lucrat cu Brook. Erau exerciții care ni se propuneau tot timpul, pentru că tot anul nu am făcut nimic altceva decât exerciții. Nu am lucrat la piese. Am lucrat la texte, dar într-un mod diferit, separat. Făceam exerciții continue din care, foarte des, nici eu, nici actorii – pentru că eram acolo și pe post de actor și pe post de regizor – nu înțelegeam mult. Mi-au trebuit douăzeci de ani, treizeci de ani ca să înțeleg, să diger ceea ce s-a întâmplat acolo. Era ceva ce, pe moment, mă depășea. Nu eram pregătit să înțeleg ce mi se propunea. Nivelul meu de pregătire era mult prea sărac, venind din școala românească de teatru, care mi-a dat ceva, dar nu mi-a dat destul. Plecând de aici în America, la trei ani după terminarea școlii, am lucrat la teatrul La MaMa din New York și, foarte curând după aceea, l-am întâlnit pe Peter Brook. El a văzut un spectacol pe care l-am pus la Teatrul La MaMa, după aceea m-a invitat la Paris pentru un an de zile. Într-o secundă. A fost șansa. Șansa asta m-a ajutat, într-un fel, să descopăr ceva care mi-a luat în timp, ani și ani. Să înțeleg în adâncime.

Să revenim la cuvântul *preparare*, *pregătire*. *À propos* de trup. Ce știm despre trup, cum pregătim trupul dis-de-dimineață ? Pentru că în anul acela cu Brook, în fiecare dimineață, la ora zece, începeam prin încălzirea trupului, comună la început. După aceea, o făceam pe grupuri mai mici, când am învățat cum să

lucrăm singuri şi, la sfârşitul acelui an, fiecare ştia individual o serie de exerciţii pe care le făcea. Era o anumită disciplină zilnică. Pentru că, altfel, simţeam că nu ne începeam ziua bine. Sunt convins că printre voi există unii care fac yoga şi cu cât faci mai multă yoga, cu atât îţi dai seama că trupul are mai multă nevoie. Nu poţi să te scoli dimineaţa fără asta. Sunt cursuri speciale pentru *a-ţi intra sub piele*. După aceea o faci ca un fel de rutină, de curăţare a instrumentului de dimineaţă. Acelaşi exemplu ca la animale: dimineaţa când vezi o pisică trezindu-se, este exact ca în yoga. Aceleaşi «exerciţii» de întindere ca în yoga sau în Tai Ji. Pe când noi, ne trezim dimineaţa, ne grăbim, nu avem nici o atenţie faţă de trup. Ce facem noi pentru reglaj? Stanislavski, în ultimii săi ani de viaţă, le-a spus actorilor, celebri pe atunci, de la Teatrul de Artă din Moscova – la acea oră cel mai celebru din lume, cum a fost şi Berliner Ensemble pe vremea lui Brecht: «Ştiţi ce ar trebui voi să faceţi acum? Să vă opriţi din joc cinci ani. Şi ce să facem?» «Să mergeţi la şcoală. Să o luaţi de la zero. Să uitaţi tot ce aţi făcut până acum. Să uitaţi de toată tehnica voastră şi să reîncepeţi de la nimic.» Unii dintre ei aveau cincizeci de ani... De ce le spunea asta? Exact de aceea, pentru că simţea că motorul lor trebuie reglat profund, pentru că deja ajunseseră la un anumit soi de stereotipie, de clişeu, de lucruri deja ştiute; se instalaseră în anumite obişnuinţe ale trupului, ale vocii, ale unui stil de a juca. De ce actoria este cea mai grea? Pentru că un dansator nu are probleme. Dacă un dansator nu este antrenat zilnic, îşi pierde din tehnică. Este pur şi simplu trup. Nu este voce, nu este neapărat relaţia cu emoţia (este şi nu este) şi nu este neapărat relaţia cu gândul, cu intelectul. Nu trebuie să fie neapărat. Doar trupul trebuie să fie acolo. La cântăreţul de operă – nici o legătură cu trupul. Vedem cântăreţi de operă care abia se mişcă. Dar vocea este în continuă dezvoltare. Trebuie să şi-o antreneze zilnic. Un actor e cel care trebuie să le îmbine pe toate. Trebuie să facă mai mult decât un dansator, mai mult decât un cântăreţ de operă. Este cea mai grea meserie din toate. Pentru că trebuie să le îmbini pe toate în tine însuţi şi să ai o altă dimensiune, a ta, proprie. Când Artaud vorbeşte în *Teatrul şi dublul său* despre dublu, cine e dublul? E umbra mea, sunt eu însumi, este trupul meu invizibil, sunt eu, dar eu la potenţialul la care ar trebui să ajung. Nu cel care stă acum relaxat pe scaun. Mă simt greoi, am mâncat prea mult de dimineaţă. Ceva e dereglat în mine. Cât despre voce, nu am habar dacă am corzi, dacă am posibilităţi mai mari de atât. În acelaşi timp, e ciudat că nu fac nimic. Nu cer de la mine nimic mai mult, pentru că este atât de alunecoasă iluzia că, de fapt, nu trebuie să fac ceva. Pentru că în teatru nu mi se cere prea mult de la un regizor: oricine ştie să ia un pahar, să se aşeze pe un scaun, să vorbească normal, absolut realist. În acest fel, mă obişnuiesc cu foarte puţin. Trece timpul, ajung la treizeci de ani, la treizeci şi cinci de ani, şi nu-mi dau seama că în mine s-a cristalizat ceva. Sunt ce sunt şi ăsta sunt. Nimic altceva. Şi ăsta care sunt, care a avut un anumit succes, mare, mediu, puţin, continuu să fiu în teatru, joc din când în când, salariul merge oricum. Acesta este încă sistemul. În Occident, nu mai este acest sistem. Nu există trupe de repertoriu nicăieri. În New York nu este nici una, iar în Washington, Boston, San Francisco există trupe de repertoriu, dar angajamentele sunt pentru un an. Nimeni nu-i angajează pe perioadă mai lungă. În fiecare an se reia contractul, sau vin alţi actori. Depinde de regizor, de repertoriu. Ideea de a nu fi angajat, de a nu avea un *job* fix e destul de angoasantă. Adică, ce faci ca să-ţi câştigi viaţa. Doar în New York sunt zece, cincisprezece, douăzeci de mii de actori şomeri. Aşteptând să fie utilizaţi ca actori, sunt şoferi de taxi sau chelneri. Asta este partea tristă. Partea bună este aceea că cei care sunt şoferi şi chelneri, fac tot ce pot ca să fie

în formă. Pentru ca atunci când se prezintă la o audiție, să fie «electrici». Își lucrează vocea, trupul, pentru că știu că prezența lor într-o audiție trebuie să fie proaspătă, nouă, să șocheze atenția celor din comisie. Trebuie să aibă ceva foarte original de spus. Acest lucru nu poți să-l obții stând la cârciumă, la cafenea și bârfind, plângându-te de soarta pe care o ai ș.a.m.d.

Revenind la atelier: de ce este important pentru mine să vin în România să fac aceste ateliere? Este important pentru că, din lipsa de a face spectacole, am un fel de dorință de a transmite o sămânță, pe acest sol, celor care încă mai au posibilitatea să primească și, poate, să o cultive în ei înșiși. Pentru că, chiar după numai două zile de atelier, și azi întâlnesc oameni care-mi spun «ce bine mi-a făcut! Nu că am învățat să joc mai bine, să am mai mult succes, am învățat ceva ce să-mi folosească în carieră». Nu. Ce vom face aici nu-ți va folosi la nimic pentru cariera ta. Dar vă folosește vouă ca persoane. Vă dă o idee despre *altceva* ce e posibil. «Pot să lucrez, poate altfel, dacă vreau și dacă găsesc condiții asemănătoare și dacă găsesc pe alții care să lucreze altfel decît în modul obișnuit.» La toate teatrele din țară sau dinafară se face un teatru obișnuit, câteodată bun, alteori mai puțin bun, dar nu corespunde deloc unui ideal foarte înalt a ceea ce înseamnă cuvântul *actor*. Este un ideal care se referă la un teatru foarte vechi, inventat acum două mii cinci sute de ani în Grecia, India. Idealul de actor. Este cu totul altceva decât ce numim azi actor.

Douăzeci de persoane este grupul ideal. Aici sunteți spre optzeci. Este imposibil să lucrezi în detaliu cu fiecare."

Programul de lucru pentru ziua următoare: întâlnirea va avea loc la ora 14:00, pe scena mare. Ca text, se va lucra pe *Visul unei nopți de vară*, versiunea Ninei Cassian. Se fac cópii pentru studenți. Studenții-regizori sunt invitați să ajute la conceperea scenelor, să dea sugestii, deși „foarte des actorii au foarte bune idei regizorale. Mi-e rușine s-o spun, uneori, mai bune decât regizorii înșiși". Se va lucra pe grupe. Ca o pregătire, grupurile trebuie să se adune și să lucreze împreună câteva pagini de text. Actul I este lăsat la o parte. Indicația este ca scenele să fie scurte (maximum trei pagini). Studenții sunt îndemnați să-și aleagă scenele singuri, în funcție de preferințe. Regizorul le explică nivelurile piesei: cel mai de jos, al meșterilor, oameni obișnuiți care vor să facă teatru; acela al îndrăgostiților vrăjiți de Puck (o stare ambiguă, între om și animal, devin instinctivi, partea subconștientă începe să ia amploare); și partea spirituală, a zeilor. Ceea ce se dorește este o interpretare originală asupra scenelor. După prezentare, se va discuta intenția, relația dintre personaje, ce se întâmplă între ele și cum se vede într-o improvizație fizică, punând textul la o parte. Se mizează pe absoluta originalitate. Aceeași scenă se poate repeta de mai multe ori. Andrei Șerban le propune studenților să lucreze pe grupe constituite din ani diferiți și nu pe prietenii. „Nu lucrați cu prieteni. Evitați prietenii".

Încă din prima zi, programul lui Andrei Șerban este extrem de strâns. Se revine de la Litere și, după o scurtă pauză – în care Andrei Șerban este cazat la Hotel Victoria „într-o cameră cu un pat imens făcut special pentru Ceaușescu" –, după-amiaza, se va întâlni cu actorii Teatrului Național.

Ora 15:00 – Sala „Caragiale": întâlnirea cu actorii

Andrei Șerban este întâmpinat de Melania Ursu, singura actriță de care se interesase încă de dimineață, la coborârea din tren. Îi roagă pe actori să se

prezinte: din ce an sunt la Teatrul Național. Cei mai tineri menționează și școala absolvită. „Pe Melania trebuie să o faceți societară", remarcă regizorul.

„Înainte de a vă spune eu ce intenționez să fac, aș vrea să vă întreb mai întâi dacă aveți idee despre ce vom face împreună", spune Andrei Șerban. Tăcere absolută. „Nimeni nu spune nimic? Îmi place asta. Putem face orice", râde regizorul, făcând apoi distincția între ceea ce înseamnă un atelier și lucrul la un spectacol. „Mă interesează mult activitatea din atelier, pentru că atunci când lucrezi teatru, ești întotdeauna prins de altele: rol, regie, de faptul că există o dată a premierei, că trebuie să mă gândesc cum să ajung să am succes. Orice prezentare pe scenă este o expunere. Întotdeauna, chiar și pentru actorii experimentați, există o temere a momentului în care trebuie să fie judecați, să convingă. Niciodată nu este clar ce se va întâmpla. În teatru, ca în viață, există o mișcare continuă. Ca și cum ai înainta pe un fir invizibil. Poți cădea în orice moment. Aceasta este condiția actorului – o situație de nesiguranță în care se lasă, într-un fel, expus, acceptă să fie expus în fața necunoscutului, a mersului pe sârmă. O să vi se pară ciudat ce spun, dar este starea cea mai sănătoasă pentru un actor, deși, este mult mai bine să mergi pe un drum larg, drept, fără nici un fel de pericole. Cu toții am simțit, într-un moment al vieții, soliditatea drumului: sunt în pielea mea, am o familie, am copii. După care, dintr-o dată, drumul devine noroios, nisipos, alunecos, ceva se întâmplă, situația îmi scapă printre degete, totul pare complet sub semnul întrebării. Este condiția noastră, a tuturor. Fiind angajați ai unui teatru, este cazul dumneavoastră, drumul este drept, așezat, asigurat. Într-un fel e bine, dar într-un fel nu e bine. Ce nu e bine? Aflându-te într-o situație sigură, încetezi *să-ți mai pui întrebări.* Când mă simt în siguranță, încetez să mă întreb cum ar fi dacă nu mi-ar fi bine. Din fire sunt un om neliniștit, agitat, tot timpul mă râcâi. Chiar atunci cînd ajung undeva, mă întreb dacă într-adevăr am ajuns, sau dacă este începutul unei alte posibilități. Arta este un tărâm extrem de subtil care cere tot timpul altceva decât îi oferim. Sunt convins că muza/inspirația ne privește de sus, șoptindu-ne: «cât poți, urcă pe această scară invizibilă a lui Iacob!»; la orice nivel m-aș afla, drumul e încă foarte lung și nu văd printre nori. Evoluția mea artistică fiind limitată în timp, ar trebui să urce scara. Dar nu-i deloc așa. Fac un spectacol, la realizarea lui întâmpin multe dificultăți, ajung la premieră, am trecut un hop. Gata! Un atelier este altceva, este un câmp de lucru deschis. Într-un atelier întrebarea se pune mult mai mult asupra instrumentului propriu – trupul meu. El este tot ce am. Nu am nimic altceva decât pe mine însumi. Tot ceea ce pun pe seama altuia e, de fapt, un fel de a mă scuza, că nu am realizat cu mine ceea ce puteam să realizez prin munca cu mine însumi. Cea mai importantă carte a lui Stanislavski, dar și cea mai importantă din punctul de vedere al practicii actorului este *Munca actorului cu sine însuși.* E un titlu superb de care nimeni nu-și amintește în viața de zi cu zi."

Dan Chiorean, veșnicul frondeur, foarte doct, se încurcă total într-o teorie pe care nici el nu o înțelege. Era, oricum, o luare de cuvânt, prin care i se comunica domnului Andrei Șerban că are în față doar profesioniști de rang înalt. Replica vine pe un ton egal, liniștit: „Îmi pare bine că am venit la Cluj să văd pe cineva care trăiește asta. Sunt foarte mulți actori, în lumea întreagă, care nu trăiesc asta. În sensul că nu se scoală la șapte dimineața cu ideea de a-și ajusta vioara, care este trupul lor. Ca un dansator. Ca un cântăreț. Vorbesc de faptul că e nevoie de o pregătire înaintea pregătirii. De pregătirea care se face înaintea unei repetiții. *Trilogia greacă,* de la București, ar fi fost imposibil de realizat fără exercițiile

actorilor. Exercițiile nu sunt legate direct de lucrul la roluri, ci de dezvoltarea vocală și fizică, de o concentrare, de o stare de spirit interioară, care te face să fii foarte diferit de felul în care ești în clipa în care vii la repetiție și cum trebuie să intri într-o altă stare, cu alte necesități pentru a ajunge să încarnezi aceste roluri extraordinar de grele, ale tragediei grecești, mai ales când sunt într-o limbă necunoscută. De aici, nevoia de preparare, de exercițiu. Când actorii înțeleg nevoia de exercițiu, vin cu o oră mai devreme în teatru și lucrează pentru încălzirea instrumentului. Există o încălzire individuală și o încălzire a grupului, când mă deschid spre ceilalți. S-ar putea să mi se replice: «dar mă deschid în rol, când lucrez cu partenerul, nu am nevoie să mă deschid înainte». Acela care o face prin exerciții este mult mai avantajat. Este ca și cum ar avea un al șaselea simț. Îmi folosesc antenele sensibilității altfel decât așa cum știu că pot s-o fac. Unde vreau să ajung? Vreau să ajung la ideea de dezvoltare. Cum se dezvoltă un actor trecut de o anumită vârstă? Pot să vă dau mai multe exemple. Unul dintre ele este John Gielgud. Cînd l-am cunoscut, era un om bătrân, avea 65–70 de ani. Mi-a vorbit foarte călduros despre faptul că toată viața și-a pus întrebări. Tinerii îi cereau foarte des să le povestească despre felul cum se apropie de un rol, despre metoda lui. Niciodată nu a fost capabil. Avea tot timpul impresia că este un diletant, ca un începător care nu are o metodă. La fiecare rol, era ca un scriitor aflat în fața paginii albe: teama și dorința de a începe să scrii. L-am văzut pe scenă cu doi ani înainte să moară. Avea ceva din fragilitatea unui începător care nu știe, în același timp având o finețe și o subtilitate a instrumentului atât de nobilă și de complexă! Combinația între ceva foarte copilăresc, deschis, care nu știe, și ceva foarte adânc sedimentat în spiritualitatea lui de actor. Deci tehnică, deschidere, disciplină, rigoare, pe de o parte, iar, pe de altă parte, o totală spontaneitate, m-au făcut să spun: ăsta este un actor de vis! Ei bine, de ce zeci de mii de actori nu sunt John Gielgud?"

Andrei Șerban le propune actorilor să lucreze fragmente din piese diferite, pentru a vedea deschiderea colectivului spre un text sau altul. Îl interesează, de asemenea, relația directă cu fiecare actor, în fiecare teatru unde a lucrat, alegându-și singur distribuția. „Îmi aleg actorii care sunt cei mai sensibili, cei mai deschiși, cei mai fără *pre-judecăți* că trebuie să fie într-un fel sau altul. Pentru că eu însumi nu știu. Urmez exemplul lui John Gielgud, de a nu ști, de a fi doritor să aflu ceea ce nu știu, pentru că lucrurile știute aparțin zilei de ieri. Azi e o altă zi. Să fiu ca un copil în fața acelei pagini albe care este întrebarea: ce este teatrul? Ce este un actor? Ce este un spectator și ce este posibil în acest contact? Fiecare dintre noi poate să răspundă la aceste întrebări. După ce fiecare a spus totul, totuși, mi se pare că e și altceva decît s-a spus. Acest *și altceva*, pe care nu-l știm, este ceea ce mă interesează."

Atelierul nu va însemna numai lucrul pe text, ci și exercițiile, despre care le-a vorbit studenților dimineața și care ar fi bine să-i... intereseze și pe actori, pentru că, „în cazul unei colaborări viitoare, exercițiile vor fi aproape o cerință, altfel nu veți corespunde genului de spectacol pe care-l voi face". Actorii trebuie să aibă în vedere faptul că exercițiile nu-i vor face „să meargă pe stradă ca niște balerini. Ele oferă un singur lucru: întrebarea. Nu vă dau nici cheia succesului, nici cum să fii mai bun în stagiunea viitoare. Decât «ce a fost acolo, am înțeles eu ceva?» Glumesc pe jumătate".

Regizorul propune spre lectură *Ivanov* de A.P. Cehov, o piesă foarte rar jucată, „nedescoperită, pe cât e de extraordinară". Din această piesă se vor alege

câteva scene. Se împart actorilor xeroxurile. Cerința este de a citi piesa alb, neutru. În timpul lecturii, deși indicația era clară, pe nesimțite, actorii încep să intre în pielea personajelor, unii dintre ei detașându-se destul de clar din context. Deja „distribuția pe roluri" era aproape definitivată. Câteva scene se decupează dintre celelalte.

La sfîrșitul lecturii, Andrei Șerban vorbește despre *Ivanov*. „Este o piesă de tinerețe. La început nu a avut succes, ca și *Pescărușul* sau prima versiune a *Unchiului Vania, Duhul pădurii*. Pînă să ajungă cunoscut ca dramaturg, Cehov a obținut popularitatea în Rusia ca scriitor de povestiri scurte. Mai apoi, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko l-au chemat la Teatrul de Artă din Moscova, să monteze *Pescărușul*. Ca și *Pescărușul,* prima versiune a lui *Ivanov* nu a avut succes. I s-a cerut să schimbe finalul. Acesta e finalul al doilea, care nu mi se pare cehovian, pentru că Cehov însuși spune că în toate piesele lui apare un pistol, dar acesta nu nimerește. Un personaj care se sinucide este atipic pentru Cehov. În prima versiune, Ivanov este depășit de evenimente, nimeni nu-l înțelege. Așa, după ce recunoaște în fața tatălui că nu-l iubește, este hotărîtă să-și împlinească misiunea; o a doua căsătorie ar fi la fel de îngrozitoare ca prima. Ivanov stă pe canapea. Atac de cord. Nu-i așa că am descoperit o piesă? Are ceva unic, vorbește despre ce se întîmplă acum în noi, descrie o stare de spirit interioară foarte actuală. Nimic nu e stilizat, totul e adevărat. Fiind medic, Cehov a înțeles foarte bine psihologia umană. Îmi imaginez o zi din viața lui: dimineața își vedea pacienții – erau oameni simpli, țărani cu care vorbea foarte simplu. Era conștient de responsabilitățile lui civice, îl ajuta pe primar să facă grădinițe pentru copii, lucruri foarte importante pentru viață. Iar seara venea acasă și scria. Este extraordinar cum acest om, care era doctor angajat în comunitatea lui, înțelegea și iubea viața, fiind, în același timp foarte sensibil. Dar nu poți fi doctor dacă nu privești cu răceală, dacă nu există o distanță, pentru că altfel devii sentimental. De aceea, piesele lui, când sunt jucate cu robinetul prea deschis înspre emoție, sunt o catastrofă, pentru că, deși pare sentimental, nu e sentimental. Aici se vede foarte clar. E exact ca un chirurg, cu bisturiul pregătit, dar și cu o mare compasiune pentru bolnavul său. Ceea ce e foarte rar. Are cele două calități opuse: o răceală și o rigoare extraordinară a observației, absolut rece, justă – pentru că personajele sunt tipuri din viață, pe care le recunoști imediat –, și, în același timp, o iubire pentru toți. De pildă, acest personaj, doctorul Lvov, care este un dogmatic, un principial, care nu știe cine a omorât-o pe Anna Petrovna, plămânii sau infidelitatea soțului, e mult mai complex. În acest sens, se spune despre Cehov că este cel mai mare autor al radiografiei vieții, face un documentar al vieții: o clipă suntem complet concentrați, complet serioși, complet atinși și, în clipa următoare, ceva ne face... gândul ne fuge pe fereastră și suntem în altă parte. Unul spune o prostie, altul spune o absurditate și vine al treilea și spune ceva foarte adânc și foarte bine simțit. E fantastic acest amestec de toate pentru toți, în care esența vieții rămâne un mister. Este unic."

Întâlnirile zilei de opt iunie se termină aici. Andrei Șerban, însoțit de Oana Radu și Ștefania Ferchedău, sunt conduși în biroului directorului Ion Vartic, pentru împărțirea scenelor pe roluri/actori. După discuții îndelungate, în fine, se stabilesc scenele, urmând ca a doua zi ele să fie distribuite grupelor de lucru. Era ora 21:30.

A consemnat *Eugenia ȘARVARI*

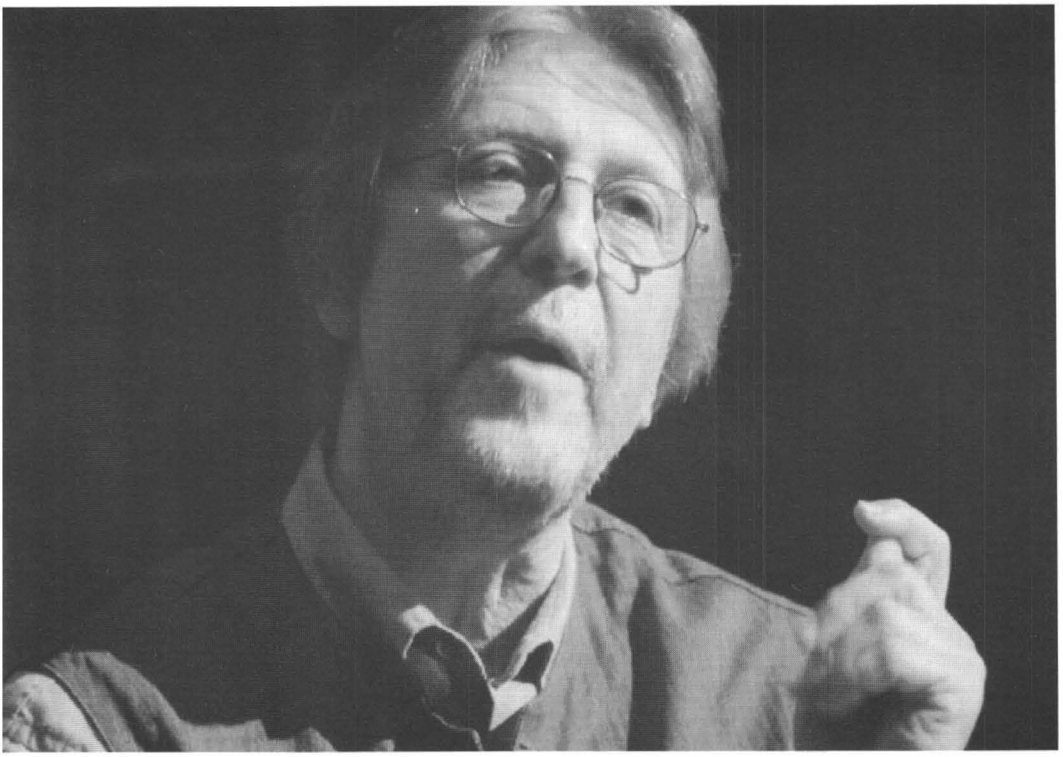
Doina MODOLA

Eveniment cu bătaie lungă

Atelierul lui Andrei Şerban la Cluj (8–18 iunie 2005) a însemnat pentru participanţi o experienţă extraordinară, de reîntoarcere la sursele teatrului. Într-un timp în care, în teatrele noastre (şi nu numai în ele), cu rare excepţii, domneşte formalizarea şi graba de a scoate spectacolele („eficienţa"!), precum şi dezinteresul (dacă nu chiar dispreţul) pentru desăvârşirea actorilor, fiind pe cale de dispariţie tradiţia regizorului-formator, conducător de trupă, cu program estetic specific, Andrei Şerban a întronat prompt ideea de teatru viu şi o atmosferă de efervescenţă creatoare, care a însufleţit toate generaţiile. Vreme de zece zile, atelierul teatral, organizat de ECUMEST, din iniţiativa doamnei Corina Şuteu, preşedinta acestei Asociaţii Culturale, în colaborare cu prof.univ.dr. Ion Vartic, a transformat scena Naţionalului clujean într-un laborator de antrenament multiplu: actoricesc, regizoral, de reflecţie şi elaborare, de complexă *pregătire* artistică (concept focal al sistemului său).

În această decadă, s-a vădit capacitatea neobişnuită a lui Andrei Şerban de a forma, inspira şi modela materia subtilă din care se zideşte teatrul, structurile lui vitale, vibrante. De a închega o *trupă*, din miezul solidar, de a-i redescoperi noima originară.

Regizor de anvergură internaţională şi profesor de actorie şi regie la Columbia University din New York, din 1992, autor al unei programe originale de Master în Belle Arte, Andrei Şerban este un strălucit regizor-pedagog. A revenit de câteva ori în ţară, după plecarea din 1993, pentru a realiza ateliere teatrale (la Arad, Piatra Neamţ, Sfântu Gheorghe), entuziasmul cu care a fost întâmpinat datorându-se nu numai reputaţiei sale, ci şi comoţiei puternice hotărâtoare pentru destinul teatrului românesc pe care a produs-o în cei trei ani (1990–1993), cât a fost directorul primei noastre scene. Dar, mai ales, se datorează permanentei sale preocupări de a perpetua concepţia unui teatru viu, loc al antrenamentului şi experimentului, şi al performanţei artistice de mare respiraţie. Pentru discipolul lui Peter Brook, misiunea de a continua modelul maestrului s-a transformat într-o datorie de onoare, împlinită cu excepţională vocaţie. Maestru, la rândul său, considerat un adevărat reformator al teatrului american, încă din anii '70, regizor novator în operă, din anii '80, cu un rol de seamă în modernizarea şi teatralizarea spectacolului liric, veşnic tânărul Andrei Şerban continuă să se considere un discipol, nutrind aceeaşi veneraţie, ca la începuturi, pentru Peter Brook. Revendicându-se de la metodele acestuia, Andrei Şerban a realizat spectacole de mare răsunet, dedicându-se tragediei antice, pe care a reimpus-o, prin viziunile sale de şocantă originalitate, redescoperindu-i dionisismul originar, pe calea împlinirii sonorităţilor limbilor vechi (greaca şi latina) şi a imaginilor violente. În aceeaşi linie brookiană, l-a abordat pe Shakespeare, aspirând la o viziune monumentală, plurivalentă, general-omenească şi contemporană, totodată. Andrei Şerban aduce însă, în alchimia talentului său – în ciuda smeritei sale devoţiuni –, zestrea Estului european, sensibilă mai cu seamă în predilecţia pentru relativizare şi într-un anume gen de umor, dar şi temeritatea clivajelor temporale. Actualizările şi



libertățile stilistice din montările lui Andrei Șerban (purtînd ecourile teatrului central-european și românesc al anilor '60, abil sincronizate cu prezentul), sarcasmul, neliniștea, un anume dinamism în succesiunea dispozițiilor interioare și, poate, predilecția pentru râsul-plâns îl leagă pe regizor cu fire nevăzute de această parte a lumii și pare să-l recheme irezistibil, tot mai des, pe neobositul călător.

Metoda sa, de altfel, e complexă și resintetizează, în titraj personal, antecedentele stanislavskiene și meyerholdiene ale lui Brook însuși, de la care regizorul a deprins sistemul exercițiilor, amplificându-l și diversificându-l. Regizorul vizează însă întotdeauna mari evenimente scenice, la capătul experimentelor, țintind montarea de anvergură. Sau, mai degrabă, antrenamentul, cercetarea și experimentul au constituit, ani de zile, metode de parcurs ale unei puneri în scenă, care își ia răgazul unei prealabile munci pe text într-un răstimp mai amplu (uneori de câteva săptămâni), după care abia încep repetițiile pe scenă. În numele aceleiași stări de cercetare, de provizorat experimentist, regizorul încearcă și modifică continuu până găsește forma pe care o simte ca adevărată. Abia în repetițiile cu public, deci înaintea premierei oficiale, începe testarea montării în raport cu spectatorii, a reacțiilor celor prezenți de ambele părți ale baricadei – realizatori și receptori –, deveniți coparticipanți la finisarea spectacolului. Etapă extrem de importantă, pentru că ea modelează în detaliu forma scenică, ritmul desfășurării, dimensiunile reprezentației, soluțiile, situațiile, când e cazul, într-o suită de reprezentații. Până când spectacolul se așază în parametrii optimi. Cât de departe este această metodă de pripa unor regizori (și directori) seduși de (sau rătăciți în) ceea ce cred ei că este economia de piață și priponiți pe vecie în

orgoliul sterp al unor erori de concepție sau neizbânzi de concretizare scenică, oricând corijabile, dar pe care preferă să le perpetueze pentru a nu-și știrbi „prestigiul". Sau, poate, pentru a nu pierde onorariul următor! Cât de suplu, de deschis, de fin poate fi dialogul între proiect și procesuala lui materializare și câte șanse de perfecționare conține, în mod firesc, în teatru!

Personalitate carismatică, în mod spontan și firesc, dominatoare, Andrei Șerban impune cu autoritate și eleganță, mereu deschis, prevenitor, atent. Simplitatea lui e cuceritoare, productivă, generatoare, ținând de perfecta concentrare pe solicitările muncii efective. Artistul are darul *prezenței* permanente, concentrat fără răgaz în ceea ce face și în propria sa făptură. Se vede din întreaga ținută, când stă în picioare, când șade sau merge, din gesturi, din atenția pe care o acordă celorlalți. Această calitate îi asigură suplețea minții, a trupului, a spiritului, capacitatea de a mobiliza toate structurile personalității în actul creator. Menținând necontenit starea de comunicare cu colaboratorii, le dă prilejul și răgazul de a crea ei înșiși, de a explora și interpreta într-adevăr textul, de a se lansa în expediția căutărilor cu îndrăzneală, conștiință și autoconștiință. E o dovadă de respect al conlucrării, dar și o modalitate infailibilă de a trezi și implica intelectual și psihologic interpreții, de a-i obliga să se investească total în actul creator. De a le mobiliza și acutiza facultățile perceptive. Desigur, controlul îi rămâne tot regizorului, care integrează organic rezultatele și sugestiile în proiectul său, arătându-se dispus să adopte și oferta propusă de actori. Andrei Șerban afirmă anume valoarea *regizorală* a muncii actoricești, în cursul elaborării spectacolului. În felul acesta, cele două acțiuni creatoare nu numai că se acordează, dar se și potențează reciproc, adaptându-se și perfecționându-se perpetuu, prin neîncetate și liber consimțite încercări. Această cordialitate a relației regizor–actor, bizuită pe „furtună de idei", își ia ca aliat timpul, condiția primordială a creativității și reflecției. Rămâne pentru etapa finalizării spectacolului, tensiunea soluțiilor obligatorii și a modificărilor impuse. Uneori, chiar în ultimul moment.

Delicatețea cu care Andrei Șerban cultivă și menajează activitatea actorilor e dublată de subtilitatea cu care îi călăuzește, declanșând, defrișând, apăsând pe accelerație sau eliminând buruienile și surplusul într-o permanentă luptă cu comoditățile, obișnuințele, stereotipiile mijloacelor de expresie și cu limbajul cimentat, grosier. Andrei Șerban deține tehnica jocului cu așteptarea, îi pune în stare de veghe artistică și de start creator, căutând minuțios în adâncul textului, și dirijându-i s-o facă, la rândul lor, dar uimind întotdeauna prin sugestia expresivă, pretinzând mobilitatea și accesul prompt la stare, asanând sentimentalismul, detașând situația și descoperindu-i nuanțele cele mai fine. Pretinde actorilor *inteligența emoției,* luciditate și viteză în reacții, o controlată gestionare a exercițiului interior. Ei au misiunea de a copleși realmente spectatorul, conducându-l spre zone necunoscute, imposibil de trăit în viața curentă, cu toate că o intersectează și o evocă. O impun și o refac, din imponderabile, mult mai concentrat, mai percutant, mai zguduitor. Surprinzând și fascinând.

Andrei Șerban are harul de a-și aplica sistemul – pe cât de complex, pe atât de flexibil, în toate evenimentele teatrale pe care le prilejuiește. De aceea, un atelier pentru actori este întotdeauna un curs intensiv de maximă eficiență, având ca rezultat nu numai o foarte rapidă deblocare și diversificare a mijloacelor expresive, prin antrenamentul colectiv, ci și un efect de durată, oferind un set de exerciții menit să asigure forma maximă și pe viitor. El propune un mod de viață pentru oamenii de teatru, care să le schimbe profund mentalitatea. Le pune în față

obligațiile de exersare a corporalității, de luare în posesie a propriei înzestrări fizice și spirituale, într-un sistem ce se transmite prin viu grai, ca învățătură directă.

Andrei Șerban repune în drepturi, cu fermitate, antrenamentul artistic, printr-o abordare nu numai biomecanică, ci și spirituală a artei actoricești, ca în vechile cărți indiene, japoneze, chinezești de măiestrie teatrală. Regizorul devine un învățător, în sensul primordial și integral al cuvântului, un transmițător, pe toate canalele, al unei cunoașteri în care se reunesc tradiția europeană, înțelepciunea asiatică, codificările teatrale de pretutindeni și exercițiile din sport, mișcările primitive și psihodrama. Toate acestea sunt menite să deschidă insesizabil capacitățile energetice, să mărească și să intensifice câmpurile corpului, iradierea lui naturală. Același scop îl urmăreau și exercițiile concepute de Stanislavski, Meyerhold, Michael Cehov sau Grotowski. Ele sunt însă, resintetizate și eșalonate altfel, pornind de la Brook. Unele exerciții amintesc ritualurile de inițiere din antroposofie. Un curs cu Andrei Șerban deschide valențele ființei către trecut și către viitor, în sus și în jos, adunând-o din risipire.

Nu întâmplător, modelele pe care le invocă sunt mari artiști, de faimă mondială, care au avut o viață întreagă capacitatea de a se pune la îndoială, de a lua întotdeauna totul de la început, adepți ai ingenuității eliberatoare și fertile. De a risca întotdeauna totul cu temeritatea începutului, respingând încorsetarea în reputație sau lespedea succesului și constrângerea așteptărilor publicului. De a nu se instala în confortul achizițiilor, formulelor, meșteșugului, izbânzilor stabilite. De a lua de fiecare dată totul de la capăt, cu libertatea începătorului.

Sosirea la Cluj a lui Andrei Șerban, așteptată cu nerăbdare, a instituit o atmosferă de efervescentă emulație. Poate mai mult chiar decât la Arad, Piatra Neamț sau Sfântu Gheorghe, pentru că a fost de mai mare amploare, cu numeroasă participare (optzeci de persoane), reunind studenți și actori, motivându-i să lucreze susținut, intensiv într-o manieră neobișnuită pentru ei. Inducându-le nu numai o metodă, ci și un cult al muncii și al vredniciei, din păcate, nu tocmai familiară la noi. Pentru că Andrei Șerban este un model de forță (se știe că marile realizări ale spiritului se întemeiază pe rezistența la efort și puterea fizică), de energie contaminantă, de hărnicie măsurată nu cu ziua-lumină, ci cu ziua și noaptea. A demonstrat continuu ce înseamnă să lucrezi ca artist.

Pentru actori, atelierul a însemnat o infuzie de tinerețe, dinamism, spirit ludic, dezinhibare și mobilizare a fizicalității. Pentru studenți, un progres spre conștientizare, interiorizare, temperare, autocontrol. Pentru toți, stăruința în desăvârșirea abilităților bio-mecanice și psiho-intelectuale, pregătirea și acordarea însușirilor obligatorii ale instrumentului specific profesiei: propria făptură.

Atelierul însă a avut ca finalitate și reevaluarea și valorizarea cuvântului, a textului dramatic, aplicat pe patru piese: *Ivanov* de A.P. Cehov, *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, *Peer Gynt* de Ibsen și *Sora Beatrice* de Maeterlinck. Impunându-se ca exemplară explorarea analitică a nivelurilor dialogului, a investigat subtextele și a configurat contextele (situaționale, psihologice, afective). Andrei Șerban pune preț pe acuratețea înțelegerii și interpretării, debarasându-le necontenit de balastul sentimentalismului și de automatisme de expresie.

Nimeni n-a vrut să renunțe la șansa de a lucra cu Andrei Șerban, regizorul fiind obligat să-și schimbe planurile, pentru a putea organiza și gestiona eficient efectivul excedentar, în spațiul disponibil. L-a împărțit în două mari grupe cu care

a lucrat câte zece ore pe zi, găsind totuşi resurse pentru a mai ţine şi două conferinţe excepţionale adresate marelui public: una, la Casa Tranzit, a avut ca element central lectura unui capitol din cartea sa autobiografică *Ucenicie la Peter Brook,* pe care tocmai o scrie, urmată de discuţii (opinii despre cele citite, întrebări). A fost un dialog fertil, într-o seară care s-a terminat parcă prea repede, nu fără peripeţii (defecţiuni tehnice, ce n-au permis proiectarea casetei repetiţiilor cu penultima montare a regizorului, opera *Faust* de Gounod, la Metropolitan Opera din New York, 2005). Şi o a doua întâlnire, în Sala Mare a Teatrului Naţional (prima locaţie dovedindu-se neîncăpătoare), când casetele (*Faust* şi opera *Visul unei nopţi de vară* de B. Britten, la Opera din Chicago) fiind proiectate – spre profitul şi deliciul numeroasei asistenţe de studenţi la regie de teatru, actorie, canto, regie de operă, actori şi diverşi spectatori, atinşi de faima artistului – au constituit suportul unui alt dialog, de astă dată, bizuit pe lucrul şi concepţia regizorală.

Cursanţii s-au implicat cu zel în fiecare zi a atelierului, deprinzând secretul acelei stări de maximă veghe, obţinută prin exerciţii eşalonate de la simplu la complex, acutizând atenţia, concentrarea fără crispări, observaţia, memoria. Luând în posesie propriul trup, în toate articulaţiile şi segmentele lui, îl acordează, dezvoltând mintea în trup şi trupul în minte, eliberându-le de tensiuni parazite şi înnodări inoportune. Caută vocea în trup şi trupul în voce. Cercetează vocea interioară şi exterioară, exersează trupul interior şi exterior, fortifică privirea interioară şi exterioară. Produc vocea din mişcare şi mişcarea din voce. Ce formidabil trebuie să fie un curs întreg cu Andrei Şerban, dacă un atelier conţine o asemenea potenţialitate formativă! I-am simţit efectele în anii '90, în *O trilogie antică*, când sesizam apelul la senzorialitate şi extrasenzorialitate în actul artistic, în raportul interactiv al actorilor, şi în raportul cu spectatorii, prin muzicalizare, folosire a sunetelor, a atingerilor, chiar a gesturilor brutale, a mirosurilor de smirnă şi tămâie, a anumitor incantaţii cu vibraţie de mantre.

Atelierul de la Cluj a fost important pentru toată asistenţa (cursanţi şi profesori), pentru că, aplicând un sistem gândit şi realizat metodic, a stimulat şi provocat pe cei implicaţi, conducându-i spre o regândire şi reînnoire a metodologiei în pedagogia teatrală. În învăţământul românesc, această punere în discuţie de principiu n-a mai avut loc din anii '60, când participarea la Congresul internaţional dedicat învăţământului teatral a dus la restructurarea pedagogiei şi didacticii în domeniu, în urma căreia a răsărit o adevărată eflorescenţă de tinere talente.

De atunci însă a trecut mult timp, iar noile şcoli de teatru înfiinţate după 1990 necesită o nouă abordare a acestei problematici. Andrei Şerban a demonstrat vitalitatea metodei sale, care adaptează şi actualizează achiziţiile unui veac erudit de gândire teatrală. Care sintetizează experienţa teatrului de artă şi a artei teatrului, productivitatea metodelor extraeuropene, a teatrului asiatic (şi exerciţiilor inspirate din artele marţiale). Care reconsideră forţa spirituală a teatrului şi aspiraţia sa către totalitate şi metafizic.

Artaudian şi lansând după 1990, prin preţuita *Trilogie*, concepţia lui Artaud în spaţiul românesc, Andrei Şerban are totuşi un deosebit respect pentru text, cât se poate de salutar în spaţiul nostru, unde hibridările, suprimările, dramatizările efemere au alungat, prea adesea, de pe scene literatura dramatică de valoare (sau, oricum, au mutilat-o), în numele regiei totale.

Deopotrivă, are preţuire pentru actori şi forţa de a-i închega într-o trupă, asanând în focul muncii intense orice asperităţi şi disensiuni personale. Leagă generaţiile, dirijându-le insesizabil să-şi transfere înzestrarea. Îi activează pe toţi,

învățându-i să se cunoască și să deguste textul, să-l adopte, să-l asimileze, să-l pătrundă. Reintroduce ideea de muzicalitate a textului, înnobilând astfel și reanimând demult uitatul, păgubitul, abandonatul meșteșug al rostirii. Activizarea cuvintelor presupune ascultare, aprofundare, însuflețire reciprocă: a vorbei și a interpretului deopotrivă. Recucerirea muzicalității cuvintelor, a frazei, a tonalității conduce la îmblânzirea resurselor și degajarea semnificațiilor.

Andrei Șerban a adus un alt fel de a lucra nu numai în regie, ci și în instituția teatrală, demonstrând necesitatea „studiilor" actoricești și teatrale, ca în baletul clasic, pentru a obține forma maximă. A folosit alte metode ca regizor care își „încălzește" și pregătește trupa, pentru a o unifica și a o face aptă de performanță. A declanșat și a stimulat exemplar interpreții, testându-i în fiecare clipă cu tact și deosebită răbdare. A controlat interpretarea, conferind un statut mai înalt actorului, afirmându-l, impunându-l, dar și manipulându-l cu metode de catifea.

Disciplina, interesul, pasiunea, abordarea multiplă și complementară a meșteșugului se îmbină cu modelul de exigență și autoexigență, de delicatețe, directețe, simplitate. Atelierul a implantat (a „implementat") la Cluj sistemul Andrei Șerban. Poate va veni să-i cerceteze (experimenteze) roadele, montând una dintre piesele pe care și-a aplicat sistemul. E dorința arzătoare a tuturor.

Fragment din volumul în curs de apariție: *Redescoperirea tragediei*

Alături de Corina ȘUTEU.

Andrei ȘERBAN:

„Teatrul s-a născut dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul, cu necunoscutul..."

Doina Modola: *Venirea dumneavoastră la Cluj a însemnat foarte mult pentru toată lumea. Din ecourile pe care le-am avut din partea studenților și a oamenilor de teatru, ea înseamnă ceva fundamental – o răscruce profesională. Ce-a însemnat pentru dumneavoastră?*

Andrei Șerban: Întotdeauna când o energie circulă, ceva vine înapoi. Un atelier e făcut pentru asta. Ca ceva să se întâmple cu adevărat. Foarte rar vedem în teatru spectacole în care ceva se întâmplă cu adevărat. Vorbeați de formalism. În aceste spectacole care dau o impresie formală, emoția rămâne și ea formală și înghețată. Pentru ca energiile să circule trebuie găsită o nouă condiționare. Un nou început. De aceea, un atelier, în care totul e nou, exemplele sunt diferite, actorii sunt puși să facă exerciții, ceea ce nu au mai făcut de când au terminat școala. Studenților, deși sunt mai disponibili fizic, pentru că sunt tineri și pentru că trupul lor este încă foarte viu, li se cer lucruri neobișnuite. Toată lumea, în fața noului, reacționează într-un fel spontan. Și, la sfârșit, te întrebi ce înțelege fiecare despre cuvântul ăsta: *pregătire*? Ce vorbeam aseară. Cum te pregătești? De ce e nevoie să te pregătești? Să fii disponibil pentru o aventură, care este unică. Și acest atelier a fost un moment unic, în acest sens.

D.M.: *Din punctul dumneavoastră de vedere, există o deosebire esențială între studenții de aici și cei din America? Sau, există deosebiri?*

A.Ș.: Există și nu există. Pentru că, într-un fel, oricine nu are handicapuri profunde, cine nu este marcat, rănit de viață foarte profund, devine extrem de maleabil când condițiile sunt proaspete și bogate. Atunci, oricine poate să se trezească și să răspundă într-un fel nou. Americanii sunt mult mai liberi, au o educație care le dă o libertate imensă de a ataca orice, fără nici un fel de inhibiție, și asta le dă posibilitatea să riște enorm, fără să pună multe întrebări. Și aici, la fel. Însă aici simt tentația de a merge spre ceva foarte superficial. De a cădea în ceea ce e stereotip. În teatrul românesc, este o stereotipie, în care a căzut în ultimii ani, un clișeu din care foarte greu se mai poate ieși. Mi s-a părut necesar a face un atelier de zece zile, în care să-i pun pe actori și pe studenți, la orice vârstă, în situația de a-și da seama cât de mare e pericolul clișeelor, al mecanizării mijloacelor, al faptului că ceea ce ei cred a fi spontan, nu-i spontan deloc și că este *déjà-vu* și că, de fapt, cu totul altceva trebuie căutat. E exact ceea ce trebuie într-un atelier. Americanii nu că sunt liberi de toate astea, dar măcar ei nu au avut timp să învețe nici un fel de clișeu. Pentru că societatea americană fiind atât de mare, de complexă – multe influențe de peste tot – ei le pot asimila pe toate sau se pot debarasa. Sunt, în sensul ăsta, mai ușor de condus, mai maleabili și rezultatul e mai puternic, deocamdată. Sigur că niște actori sau studenți români pot, cu timpul, să se elibereze – și de aceea vreau să

revin în Cluj să fac un spectacol. Pentru că am impresia că sunt elemente foarte bune aici. Dar asta cere timp. Pentru ca ei să ajungă la această disciplină şi libertate. Pe de o parte, rigoare–disciplină, pe de alta, libertate–spontaneitate. Aceste două combinaţii de elemente sunt foarte importante, dar e foarte greu să înţeleagă adânc despre ce e vorba. Cred că am văzut printre studenţi şi actori că sunt mulţi care cred că s-ar putea înhăma la o aventură, mult mai dură şi de lungă durată. Sunt convins că există elemente. Mi-am dat seama după zece zile.

D.M.: *Şi mai există şi disponibilitatea, pofta, aş zice, disperarea unei asemenea aşteptări, aşa încât ar fi formidabil... A fost o foarte mare şansă că aţi venit acum la Cluj şi nu în altă parte. Sunt convinsă că în cariera fiecăruia dintre ei este un moment al marilor întrebări şi al marilor descoperiri. Ceea ce vreau să vă întreb ţine tot de arta actorului. Aveţi impresia sau convingerea că din punctul de vedere al mijloacelor artei actoriceşti s-a schimbat ceva fundamental în mileniul al III-lea sau în ultimii ani, având în vedere că dumneavoastră aţi parcurs toată perioada de mare înflorire a teatrului din anii '60 încoace, tot ceea ce ţine de avangarda reală, iar acuma toate avangardele sunt asimilate haotic şi foarte repede acceptate, indiferent de valoarea lor. Aveţi impresia că există într-adevăr în arta actoricească ceva fundamental modificat?*

A.Ş.: E mult mai puţin clar ce înseamnă să fii actor azi. Era mult mai clar acum o sută de ani. Actor azi e ceva între dans, muzică, expresie liberă, expresie subiectivă a fiecăruia... Fiecare încearcă să-şi facă ceva aparte, specific... Adică, sunt foarte multe grupuri în Occident, care sunt din ce în ce mai la modă, care au început să vină şi aici şi care nici nu mai lucrează pe texte. Care-şi lucrează propriile lor subiectivităţi, care-şi scriu propriile lor texte. Există foarte mult *one-man-show*, spectacole care se fac într-un apartament mic, într-un mic loc în care sunt invitaţi nişte prieteni la cineva acasă şi fac un spectacol. Şi toate acestea, spun ei, „ca să aduci teatrul la noi", ca să aduci ceva foarte sincer şi foarte aproape de viaţă, de viaţa pe care o trăim. Să nu facem spectacole vizionare. Actorul devine mai mare decât viaţa. Actorul intră în alte zone de imaginaţie şi de teatru teatral. O reacţie împotriva trecutului. Şi, de aceea, se pare că este un moment de transformare, în care chiar cuvântul actor şi teatrul sunt puse sub semnul întrebării. Ce înseamnă să fii actor? Şi dacă un actor trebuie să fie altceva decât el însuşi? Să exprime altceva decât viaţa, cu toate dificultăţile, cu neplăcerile, cu violenţele, cu atracţiile, viaţa aşa cum e, de zi cu zi. Tot postmodernismul face asta. Exact asta face. Cred că asta e un dezastru la fel de mare ca scufundarea *Titanicului*. Pentru că dacă asta este arta şi ăsta este teatrul, atunci în zece ani va muri. Pentru că teatrul nu a fost născut nici în bucătărie, nici în metrou, nici în restaurant şi nu are absolut nimic de-a face cu viaţa noastră atunci când trecem stopul pe roşu. Nu despre asta e vorba. Teatrul s-a născut acum 2500 de ani dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul şi cu necunoscutul, pentru a vedea dincolo de ce nu se poate vedea. Deci ideea de *a descoperi o altă realitate* este, cred, teritoriul teatrului. De a simţi prin teatru că altceva e posibil decât ce ştim şi vedem şi trăim în viaţa noastră de zi cu zi. O altă realitate, nu realitatea asta, o alta. Dar dacă nu e asta, teatrul nu mă interesează. Şi nici nu cred că mai contează pentru că fac teatru pentru câţiva prieteni, ca să arăt cât de neagră este viaţa. Nu am nevoie, pentru că ştiu că viaţa este neagră şi ştiu că violenţa abundă peste tot, şi ştiu că în mine însumi

există foarte multe zone de întuneric, pe care nu le înțeleg, și de aceea merg la teatru, ca să înțeleg altceva. Să înțeleg... Și un actor avea o dată, pe timpuri, chiar și-acum 50 de ani, sau 100 de ani, o misiune sacră. Era în legătură cu o muză care-l inspira și care-i dădea, într-un fel, o responsabilitate negrăită de a fi mesagerul unui mesaj, care este altul decât al banalității vieții. Altul. Care se ridică spre ceva și care nu rămâne în mocirla vieții în care trăim. Și acest mesaj, care într-un fel ne face să ne simțim mai buni, mai generoși, mai înțelegători, mai toleranți este un mesaj uman și profund pozitiv. Mesajul pe care teatrul îl dă azi, în subiectivismul lui extrem de confuz și sentimental, de fapt, este un mesaj care nu înnobilează nimic, nu clarifică nimic și care nu face decât să provoace acel teatru rupt de sacru, rupt de sacralitate. Care este al unui teatru fragmentar, semiisteric, extrem de capricios, subiectiv și, de fapt, răsfățat. Este un teatru care, de fapt, nu mai exprimă nici măcar oglinda, așa cum suntem, pentru că este o oglindă deformată. Nu suntem doar așa. Într-un spectacol postmodern, cum vedem acum și în România, toată tânăra generație face exact asta. Mesajul pe care-l transmit ei este un mesaj care nu clarifică nimic, nu inspiră o căutare spre bine, spre înțelepciune, ci face ca violența, ca absurdul, ca meschinăria și răutatea vieții să fie mai mari. Adică mesajul lor inspiră exact asta: să fim mai violenți, să fim mai răi, să fim mai proști și să fim mai înguști decât înainte de a intra la spectacol. Când ieșim de la spectacol suntem mai răi decât când am intrat. Ei bine, asta nu mă interesează!

D.M.: *În general, când privesc un spectacol de teatru, plăcerea estetică, în ceea ce mă privește, are o fundamentală relaxare, bucurie și captare a unor energii. Toate acestea se leagă foarte mult de ceea ce ați spus. În cea mai mare parte a spectacolelor pe care le-am văzut în ultima vreme, ceea ce-am simțit a fost crispare, tot în plex, un fel de refuz și oboseală a lucrurilor care se întâmplă acolo pe scenă. Vă întreb, nu vi se pare că, în ceea ce-ați spus dumneavoastră, în postmodernism – eu sper, totuși, că am trecut la postpostmodernism și ne mai întoarcem unde trebuie, și venirea dumneavoastră este un semn benefic pentru așa ceva –, nu vi se pare că această șansă de a reintroduce o tablă de valori, de a reintroduce sentimentul unei comunicări din care să dispară crisparea este, de fapt, rezultatul unui studiu și al unui antrenament foarte lung de traducere în expresie a unei dezbărări de pripă și de efecte?*

A.Ș.: De aceea avem nevoie de ateliere. Pentru că fără ele nu putem ajunge nicăieri. Când lucrezi la un spectacol, nu e timp să faci exerciții de relaxare, de liniștire a trupului, de coordonare a diferitelor energii din trup și din voce. Pentru aceasta avem nevoie să mergem la școală din nou. Dar la o altă școală decât școlile de teatru din România, care nu sunt bune. La o altă școală, unde trebuie învățat cu totul altfel și exercițiile trebuie să fie cu totul altele. Iar aceste exerciții, pe care eu am avut șansa să le învăț de la Brook, să le descopăr prin Brook, să le continui și să le fac ale mele în timp, sunt exerciții care sunt exact bazate și se concentrează pe acea idee de a vedea, de a detecta, de a deveni conștienți unde sunt tensiunile în trup? De ce nu putem să ascultăm? De ce nu putem să ne vedem unul pe altul? De ce nu putem să ne intuim unul pe altul? De ce privim mecanic, ascultăm mecanic, gândim mecanic, simțim mecanic și acționăm mecanic? Tot ce facem, facem mecanic. Nu facem nimic care să vină dintr-o sensibilitate anume, toată sensibilitatea noastră este la prim

nivel şi nu atinge zone mai adânci. Atunci când ceva ni se întâmplă cu adevărat, când ne moare o rudă foarte apropiată, sau când ne îndrăgostim pentru cinci minute, sau când suntem în avion şi decolăm şi ne e frică de decolare, atunci suntem, pentru un moment, în faţa unei realităţi foarte adânci. Dar în viaţa de zi cu zi suntem mecanici, trăim mecanic, gândim mecanic, acţionăm mecanic. La fel şi actorul. Şi atunci, această adormire a simţurilor – despre asta e vorba, de o adormire a simţurilor – nici nu ştim că o avem. Că trăim viaţa amorţit şi că, de fapt, pentru un actor, ca să se trezească, ca să-şi trezească în el simţirea, simţurile, ca să asculte din nou, să privească din nou, să facă paşi din nou, ca şi cum ar fi un copil, să înveţe iar să meargă, dar altfel, cu o altă senzaţie în trup, e într-un fel, la fel de important ca şi cum ai descoperi o Americă în tine însuţi. Iarăşi. Din nou. Dar cine are curiozitatea s-o facă? Nimeni. Pentru că toată lumea crede că a ajuns undeva, că *sunt* cineva. Chiar un student la teatru crede că deja a ajuns, a fost acceptat, e în teatru, va fi actor. Nu se mai vede dorinţa asta de a te reevalua continuu, de a te reexamina şi de a vedea, de fapt, că nu eşti capabil nici să te relaxezi, nici să ai linişte în tine. Trăieşti cu o agitaţie continuă – cu această agitaţie continuă trăim în viaţă, oricum –, dar când eşti pe scenă, cu această agitaţie nu poţi să joci. Eşti blocat în voce, în trup, în emoţie, în gândire şi nu poţi să comunici cu nimeni, pentru că eşti ca un zid al Berlinului cu tine însuţi. Deci nu poţi să joci. Şi-atunci ceea ce joci, joci din frică, din isterie. Vocea devine isterică, trupul devine extrem de anchilozat, de frustrat şi de constipat. Din asta nimic bun nu iese. Şi de aceea vedem atât de des spectacole în care nimic nu curge natural. Totul e artificial, totul e forţat, vocea, mişcarea, nimic nu trece natural. Şi-atunci, lipseşte sentimentul acesta mai adânc al unei linişti, care ar trebui, de fapt, să ne dea o încredere, că prin teatru comunicăm ceva mai adânc, care să ne dea linişte, înţelegere, care să ne facă mai buni, mai generoşi. Acesta este rostul artei. Şi aceasta nu se întâmplă exact din cauza asta. Când nimeni nu are în trup linişte.

D.M.: *Din acest motiv v-aţi apropiat de operă?*

A.Ş.: Nu. Fiindcă plăteşte mult mai bine ca teatrul!

D.M.: *Aha, este un motiv fundamental! Acesta este motivul?*

A.Ş.: Sigur că acesta este motivul! De ce să ascund?. Trăiesc în oraşul cel mai scump din lume, am doi copii care merg la universităţile private cele mai scumpe din lume, pentru că am responsabilitatea să le asigur cele mai bune condiţii, care costă imens. Şi am nevoie să-mi câştig existenţa cât pot de bine. Şi, evident, că opera plăteşte de două ori mai bine decât teatrul. Deci, dacă lucrez la Comedia Franceză sunt foarte bine plătit, dacă lucrez la Metropolitan Opera sunt plătit de două ori mai mult. Acesta e un motiv, dar nu e singurul. Celălalt motiv este că, în operă, acum cântăreţii, şi în special generaţia tânără, după cum aţi văzut în *Visul unei nopţi de vară*, joacă, ca actorii. Nici o diferenţă. Chiar joacă mai bine decât mulţi actori pe care-i cunosc, aceşti cântăreţi tineri. Şi-atunci, când îi vezi pe cântăreţi că joacă, că trupul lor este expresiv în mişcare, vocea lor exprimă mult mai mult decât orice actor. Pentru că aceşti cântăreţi sunt antrenaţi, ei lucrează la voci zilnic, scot nişte sunete extrem de dificile, de înalte, nişte acute, nişte note joase, pe care nici un actor nu e capabil să le facă. Şi când vezi că trupul este atât de puternic şi relaţia între trup şi voce este atât de armonioasă, şi când ai muzica în orchestră, care te ajută să creezi

stări, cu totul altele decât în teatru, eşti atras de operă. Pentru că muzica e cea mai înaltă formă. Toţi încercăm să facem muzică şi în viaţă. Şi atunci când mergem pe stradă, şi când suntem îndrăgostiţi, parcă, cântăm. Deci cântăm. Ne înălţăm spre ceva. Ceea ce-i muzică. Arta supremă este muzica. Evident că, în operă, ai la dispoziţie toate mijloacele astea. Când nu ai cântăreţi-actori, cum ar fi cei din generaţia veche, care erau foarte reticenţi în faţa unei regii de operă, situaţia se schimbă. Nu avem nevoie de regizor de teatru, spun ei. Noi jucăm cu vocea. Asta este o atitudine care este cu totul şi cu totul de altă natură, în care, realmente nu-mi găsesc locul. Nu aş fi fost invitat acum 50 de ani să mă duc din teatru în operă, să fac regie, pentru că nu era nevoie de mine. Era nevoie de un regizor tehnic care să le spună: „intraţi prin dreapta şi ieşiţi prin stânga". Sau: „mergeţi în locul ăla unde-i lumina şi staţi acolo". Cam asta era regia la operă. Dar acum s-au schimbat lucrurile şi teatrul a invadat opera. Şi relaţiile dintre personaje, caracterul şi exigenţele unui cântăreţ, care încearcă să înţeleagă cine-i personajul pe care-l cântă. Niciodată nu s-a întâmplat asta. Această relaţie, care e mult mai umană prin muzică, mai teatrală, face ca opera să poată deveni, din când în când, teatru complet, teatru total. Şi asta este remarcabil. Nu întotdeauna. Pentru că încă şi azi există cântăreţi care vin şi spun de la început: „domnule Şerban, pe mine să nu mă puneţi să mă mişc, că nu vreau să mă mişc". Sunt şi unii cântăreţi care sunt destul de corpolenţi, care nici nu pot să se mişte atât de mult şi care nici nu au talent de actor. Dar au un talent vocal foarte mare. Acestei generaţii de cântăreţi, nu am ce să le dau, nu am cum să-i ajut. Atunci când găsesc cântăreţi din aceştia, pe care nu eu îi distribui, pentru că distribuţia în operă nu se face de mine, ci de directorul operei şi de dirijor, atunci, sigur că situaţia nu e fericită. Dar când am o relaţie bună cu dirijorul, când dirijorul este interesat de ce se întâmplă pe scenă, nu doar de ce se întâmplă în partitură şi în orchestră, şi ajută cu idei muzicale, schimbă ritmuri chiar, în funcţie de ce se întâmplă pe scenă, şi eu mă adaptez, sunt sensibil la muzică şi o respect. Dacă ne respectăm reciproc, ca şi într-o căsătorie, ceva e posibil. Dacă nu, divorţul e asigurat.

D.M.: *Când aţi început să montaţi operă? Din ce an? Şi care au fost operele pe care le-aţi montat?*

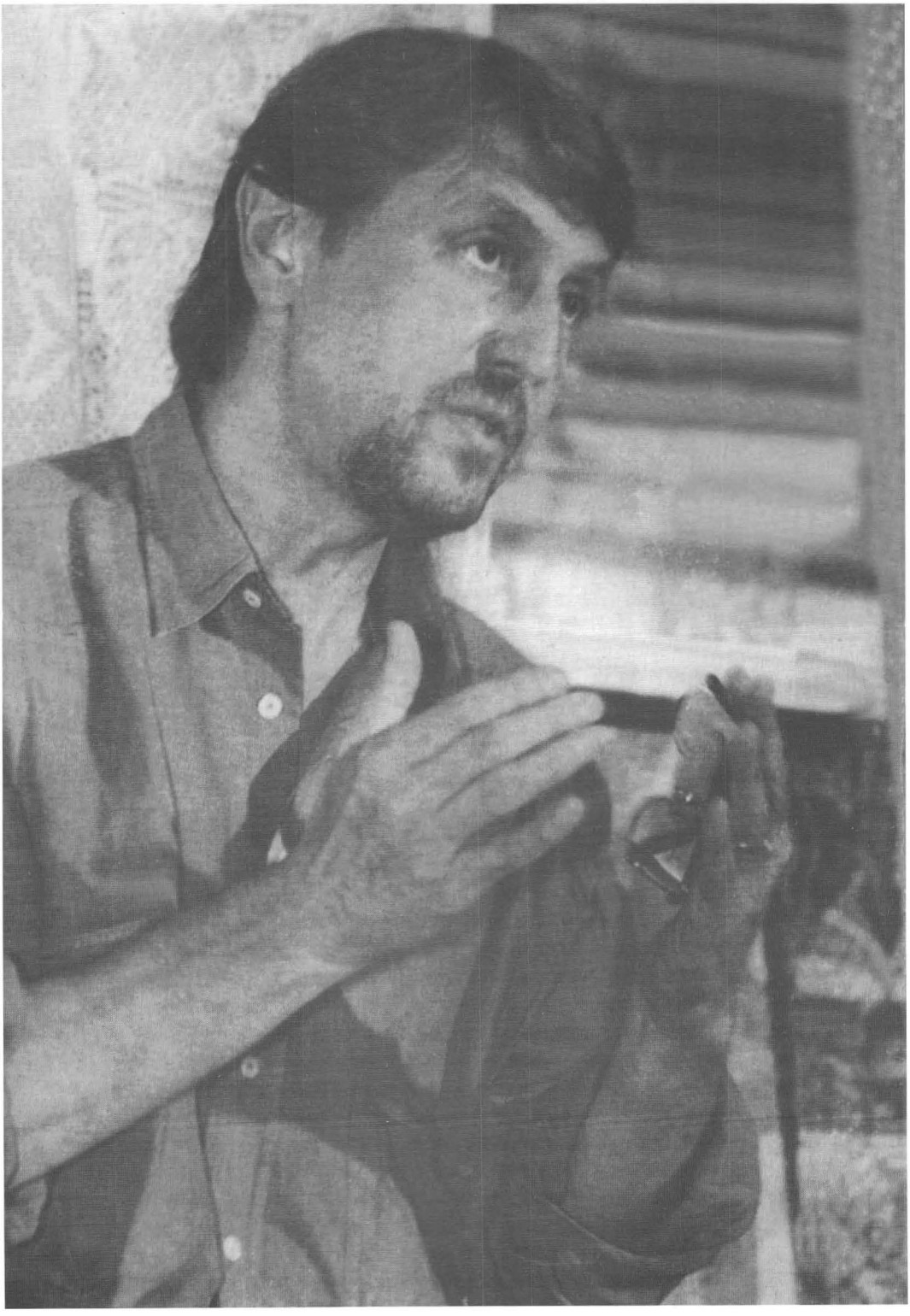
A.Ş.: Am montat imens de mult. Din anii '80. Am început cu *Evgheni Oneghin,* în Ţara Galilor, la Cardiff. Şi, de acolo, am montat, la Covent Garden, *Turandot* cu Placido Domingo, care se joacă de douăzeci de ani şi este spectacolul cu cel mai îndelung succes de public. Am făcut câteva spectacole care au un succes de public de lungă durată: *Povestirile lui Hoffmann* la Opera din Viena, care a fost primul spectacol al directoratului Hollender şi care a avut un succes aşa de mare, încât, datorită acestui spectacol, lui Hollender i s-a prelungit contractul pe încă zece ani. Deci ar trebui să-mi dea 10% mie, pe care nu mi le dă, evident... Dar, realmente cred că-mi datorează el ceva... E-adevărat că s-a purtat frumos cu mine, pentru că mă invită foarte des la Opera din Viena. Am montat la Metropolitan de două ori. Am fost primul român care a montat la Metropolitan, cred că şi primul regizor român care a montat la Covent Garden. Şi, după aceea, la Opera din Paris am montat cel mai mult. La Opera din Paris, am lucrat în ultimii zece ani aproape un spectacol pe an. În amândouă operele, la Opera Bastille şi la Opera Garnier. Evident, şi la San Francisco, Los Angeles,

Veneția și în Italia. Am lucrat în foarte multe țări în operă... În majoritatea mi-a făcut o mare plăcere. Pentru că v-am spus – bucuria pe care o am să intru la repetiție la zece dimineața, sculat din somn, să mă duc să aud corepetitoarea care cântă o arie din Mozart și eu să ascult această muzică... Și eu să fiu și plătit foarte bine ca să ascult această muzică, cred că sunt foarte norocos...

D.M.: *Cum începeți să lucrați? Lucrați mai întâi proza sau direct pe muzică?*

A.Ș.: Lucrez direct pe muzică. La operă, trebuie să mă pregătesc. În teatru improvizăm foarte mult cu actorii și căutăm foarte mult. În operă, nu ai timp de improvizație. Pentru că sunt foarte puține săptămâni. Sunt trei sau patru săptămâni de repetiții, și cântăreții vin de la prima repetiție foarte pregătiți. Știu muzica pe dinafară. Au studiat-o mult, au cântat-o poate în altă parte, au cântat roluri în alte case de operă. Și când te simt pe tine, ca regizor, că nu știi muzica, că nu știi despre ce e vorba exact în fiecare frază muzicală și că nu cunoști textul, își pierd încrederea și respectul. Foarte des se întâmplă asta cu regizori din teatru. Chiar și eu, câteodată, mai ales când lucrez multe opere, nu am timp să mă pregătesc bine. Și ajung în fața lor și îi simt că nu au încredere în mine, pentru că simt că ei știu că eu nu știu. Și-atunci trebuie să mă duc acasă, să stau noaptea întreagă, să ascult un disc, să ascult un CD, să stau cu libretul în mână, să învăț foarte bine textul, să-l învăț eu însumi pe dinafară. Pentru că ei îl știu pe dinafară, și-atunci eu nu pot să stau cu cartea în mână și să citesc notele, și să mă uit pe partitură, când ei îl știu pe dinafară. Pentru că trebuie să fiu la nivelul lor. Ca ei să mă respecte, trebuie să fiu foarte pregătit. Pregătirea asta e foarte importantă în operă și pentru că decorul trebuie pus în lucru cu doi ani înainte, câteodată. Eu am un contract acuma care este pentru 2008. Deja, de-acum, trebuie să mă gândesc pentru producția din 2008 și trebuie să lucrez cu scenograful deja un decor acum, să-l pregătim, pentru că ia mult timp. Și de aceea, trebuie să studiez de pe acum opera. Deci ia foarte mult timp. Și cu cât studiez mai repede și mai bine, cu atât sunt mai liber în repetiții să improvizez, să-i ajut pe cântăreți. Dar, de obicei, nu ai timp de improvizație prea mult, pentru că trebuie să le dai lucruri foarte precise, pe care ei trebuie să le execute într-un timp foarte scurt și să ajungi la un rezultat care este întotdeauna în legătură cu potențialul lor. Dacă ei sunt capabili să joace bine, rezultatul e bun. Dacă nu, rezultatul e mai puțin bun din punct de vedere teatral. Dar, în general, e o mare bucurie să lucrezi în operă. Și când sunt în teatru, când lucrez cu studenții mei la Columbia, mă gândesc ce bine ar fi să fiu acuma cu muzică, cu un pian... E mult mai plăcut. Și, de fapt, e mult mai ușor să lucrezi în operă, din cauza muzicii. Muzica te ajută foarte mult. În teatrul de proză, unde nu avem muzică, trebuie să inventăm muzica noi înșine, prin melodia vocii. Dar cum actorii nu mai au sentimentul muzicii, al ritmului, cum îl aveau Vraca, Manolescu sau Tony Bulandra, marii actori ai trecutului, care se bazau pe incantație, pe frazarea asta ritmică, muzicală, structurată, nenaturalistă, o vorbire muzicală care era extraordinar de frumoasă și de impresionantă; cum teatrul modern, după Brecht, a tăiat orice posibilitate de vorbire de acest fel, în teatru nu mai facem nici poezie, nici muzică. Facem doar proză.

Doina MODOLA



Andreea DUMITRU

Încă un anotimp în atelierul lui Andrei Şerban

După invitaţia de anul trecut, ratată, se pare, din pricina unui malentendu *pecuniar, Andrei Şerban a reuşit, la începutul acestei veri, să se întâlnească, în sfârşit, cu studenţii Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti. Ca de obicei, Asociaţia ECUMEST a făcut posibilă revenirea sa în ţară, organizând, cu aceeaşi rigoare, un program chiar mai amplu. După miniconferinţa despre* Educaţia artistică, *ţinută la sediul UNATC, regizorul s-a oprit, ca şi anul trecut, la Colegiul „Noua Europă", citind aici, în avanpremieră, fragmente din volumul său autobiografic în curs de pregătire la Editura Polirom. Un parcurs similar a avut loc, apoi, la Cluj, unde Andrei Şerban a susţinut, în plus, un* master class, *timp de zece zile.*

Discuţii libere, conferinţe, ateliere... Modul dezinvolt prin care înţelege să fie prezent în România îi convine regizorului, deocamdată, mai mult decât ideea montării unui spectacol. Pentru Andrei Şerban, dialogul cu tinerii reprezintă condiţia vitalităţii umane şi profesionale, semnul vocaţiei sale pedagogice, dar şi al unei împliniri care refuză concluziile şi certitudinea. „Tinereţea împărtăşită" – aceasta este marea calitate pe care o invocă George Banu, schiţând portretul prietenului său. „Am aceeaşi energie ca la 18 ani, o energie brută, asemenea celei a unui cal nărăvaş", mărturiseşte, la rândul său, într-un interviu, creatorul-profesor (a predat la instituţii prestigioase ca Yale School of Drama, Harvard, Conservatorul din Paris). S-ar spune că pendularea între scenă şi atelier îi satisface natura dual㠄 o natură care împacă gustul pentru aventură şi risc cu dorinţa de unitate şi armonie, neliniştea cu echilibrul, febra succesului cu luciditatea eşecului asumat. Andrei Şerban împărtăşeşte tinereţea nomadului, gata oricând să renunţe la pietrele din valiza pe care o poartă cu sine prin lume şi să o ia de la capăt, fără nostalgii ori resentimente. Ce alt regizor şi-ar putea sancţiona propria biografie artistică prin afirmaţii de genul: „Pentru mine, *Trilogia*... e un spectacol terminat, mort, a intrat în istorie; nu mă mai convinge"? Şi încă: „Cred că nu m-a convins niciodată"? Mai mult decât bravada „calului nărăvaş", e evidentă aici oroarea de fixism şi clişee, certitudinea unui izvor nesecat, a unor resurse atent administrate, a unor energii continuu împrospătate.

Şi, mai ales, o filosofie de viaţă – personală şi profesională – pe care volumul Taniei Radu, *Cercuri în apă*, lansat în ediţie bilingvă (româno-engleză), cu ocazia întâlnirii de la UNATC, reuşeşte să o surprindă în *act* – la cald, în mişcare. Dacă *workshop*-ul susţinut de Andrei Şerban, cu ani în urmă, la Arad, a fost fixat pe peliculă, cel organizat între 13 şi 14 iunie 2004, la Sfântu Gheorghe, de către ECUMEST, în cadrul reţelei Balkan Express, a inspirat această carte antologabilă şi datorită unei interfeţe elegante (cu desene de Ioana Nemeş şi schiţe de Lia Perjovschi). Găsim aici cronica celor două zile

petrecute de 18 tineri din România și din alte țări balcanice în compania regizorului a cărui faimă de iconoclast îi intimidează (deși mulți dintre ei nu i-au văzut spectacolele), dar al cărui mod de lucru îi dezarmează prin simplitate, suplețe, prospețime. Tania Radu își scrie povestea din perspectiva „martorului implicat", cu admirație pentru personajul ușor distant pe care îl descoperă treptat. În „moliciunea tinerească a gesturilor lui și ușurința de a glisa pe scala propriei interiorități", vede reflexul unei poetici asumate pe care Andrei Șerban o împărtășește cu discretă generozitate.

Titlul cărții reprezintă rezumatul metaforic al strategiei sale pedagogice. Regizorul nu oferă soluții. Se mulțumește să provoace, să tulbure, să propage, lăsând cumva impresia că energiile distincte se coagulează de la sine într-o vibrație comună, armonioasă. Ce aflăm, însă, concret, din povestea Taniei Radu? În primul rând, că revenirea periodică în atelier ține de igiena acestei profesii. Andrei Șerban e convins că doar aici se poate renunța la „pietrele grele din valiza" inerției, a sclerozei, a rutinei. Cum? „Secretul stă în pregătire", în „antrenamentul subtil și de durată care să angajeze întreaga ființă". Atunci când trebuie să recurgă la definiții, regizorul o face cu multă precauție, la modul poetic, expresiv. Actorul „e cineva care ar trebui să aibă o prezență fluidă, lipsită de rigiditatea sau inhibițiile obișnuite... Un actor pe scenă ar trebui să fie capabil să întrupeze potențialul armonios care există în fiecare om, dar care rar este actualizat în viață." Dacă acum îl invocă pe Zeami, pregătind parcă terenul revelațiilor, o clipă mai târziu, Andrei Șerban își surprinde discipolii reuniți în parcul sau conacul de la Arcuș, cu exerciții, teme de improvizație, scenarii de orientare aparent la îndemâna oricui. Nu se lucrează pe text, scopul atelierului fiind „dezvoltarea unei sensibilități aparte, mai întâi umană și după acea artistică". Explicitările, comentariile verbale sunt limitate. Totul se reduce la *corp*, la expresivitatea și la memoria lui *concretă*. Acesta este instrumentul care trebuie *acordat*, educat, rafinat. Prin intermediul lui, se realizează comunicarea „reală, deschisă, imaginativă și flexibilă", nu numai cu celălalt/ partenerul, dar și cu celălalt/ publicul.

E drept că, la prima vedere, pedagogia teatrală practicată de Andrei Șerban mai mult descumpănește decât lămurește. Tania Radu nu ezită să consemneze reacțiile tinerilor, derutați, poate, de atitudinea când distant-rezervată, când implicat-entuziastă a maestrului lor. În curând, însă, vor înțelege că rostul acestuia este de a-i însoți și ghida, nu de a obține și evalua performanțe. *A fi împreună* și *a fi pe cont propriu* contează în egală măsură. În definitiv, „teatrul este un schimb", cum îi place regizorului să repete. De altfel, pe 1 iunie, la întâlnirea cu studenții UNATC, Andrei Șerban pare același personaj avid de *schimbul* interuman. Dialogul cu tinerii e precedat de un moment amuzant, aproape o mizanscenă ad-hoc: la invitația lui Andrei Șerban, aceștia strâng rândurile în jurul său, micul vacarm creat astfel accentuând tăcerea plină de promisiuni care se lasă mai apoi. Regizorul e interesat, înainte de toate, de componența auditoriului său: câți studenți la regie, câți la actorie sau teatrologie... Detaliile nu îi sunt indiferente, dimpotrivă, îi permit să-și orienteze și să-și structureze discursul. Se instalează, astfel, de la bun început, o atmosferă de complicitate mai evidentă decât la întâlnirile anterioare, găzduite de Teatrul ACT, frecventate de un public eterogen.

De astă dată, tema discuției stârnește un interes major. Andrei Șerban vorbește despre învățământul teatral american, dar mai ales despre școala de actorie pe care o conduce de doisprezece ani, împreună cu prietenul său, Nicky Wolcz, în cadrul Universității Columbia din New York. Un model, firește, departe de perfecțiune (admiterea presupune *audiții* de o eficiență discutabilă), dar care îi permite să realizeze un compromis între propriile sale idealuri și exigențele sistemului comercial în care studenții săi vor trebui să se integreze. Andrei Șerban știe că acești tineri, care fac sacrificii financiare uriașe pentru a urma, timp de trei ani, programul MFA de la Columbia University, îl creditează nu doar pentru cariera sa excepțională ori pentru șansa de a se fi aflat în preajma lui Brook, ci mai ales pentru exigența pe care o manifestă față de sine însuși. Profesorul îl uită pe regizor și admite că nu știe „cum se montează Cehov sau Shakespeare", preferând sondarea misterului pas cu pas, alături de studenții săi. Deschiderea absolută, gustul pentru insolit, fuga de clișee reprezintă, din punctul său de vedere, marele câștig al acestei *via negativa* pe care o urmează aproape cu candoare într-un sistem „încețoșat de foate multă rutină". Modelul său în materie de învățământ teatral rămâne în continuare Gordon Craig și a sa *Arena Goldoni*: o școală de elită ca o insulă a lui Prospero, un laborator secret, dedicat experimentului și inovației. Acum, când teatrul se învață în școli populare, Andrei Șerban crede în utopia unui climat special, intim, care să privilegieze „descoperirea de astăzi, nu de ieri sau alaltăieri". Dar acest lucru este posibil doar în condițiile în care fiecare își adresează sieși întrebarea, esențială chiar și în absența unui răspuns: „Pentru ce sunt în teatru? ".

Teatrul viu și interesant este, în concepția aproape mistică a lui Andrei Șerban, cel care implică o relație verticală și cosmică a omului cu nevăzutul, cu „viața de dincolo". Tocmai pentru că își permite să ignore contextul comercial al artei actuale, teatrul în școală, este, din punctul său de vedere, și „cel mai frumos posibil". Ca și Brook, Andrei Șerban are convingerea intimă că ideea de teatru este mai complexă, mai bogată decât cel care o slujește... Starea de necesară umilință nu poate fi inoculată, însă, decât în școală. Altfel, e prea târziu. Un student din public își exprimă nedumerirea: de ce a ales să predea actorie și nu regie? Andrei Șerban ezită o clipă, cântărind fiecare cuvânt: îi admiră pe regizorii tineri, care au curajul viziunilor radicale, chiar dacă imperfect realizate („haosul și dezordinea trebuie să ne acompanieze tot timpul"). Însă cunoaște prea bine frustrarea pe care o resimte regizorul atunci când este corectat și i se arată *cum* trebuie făcut. Și actorul e vulnerabil, dar în relația cu el încape și dragostea, și rigoarea, distanța. Andrei Șerban știe că face parte dintre directorii de scenă care lucrează foarte bine cu actorii, nu dintre cei îndrăgostiți mai mult de propriile concepte. A înțeles să le fie prieten, frate, ghid, dar unul *vigilent*. Dacă în tinerețe îl iubea pe Meyerhold și îl ura pe Stanislavski, cel atât de dogmatic predat, acum știe că aici e cheia: în „munca actorului cu sine însuși". „Faima, succesul, recunoașterea nu depind de noi", așa încât îl preferă pe profesionistul care muncește, starului leneș, genial la premieră. Fachir, ascet și profesor de științe, în egală măsură – acesta ar fi, în viziunea lui Andrei Șerban, portretul actorului ideal. Un aliaj prețios, indestructibil între disciplina trupului, precizia gândului și transa emoției.

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Adrian MIHALACHE

SIBIU–Edinburgh, via Avignon

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu s-a impus printre marile celebrări europene ale Thaliei, alături de cele de la Edinburgh și Avignon. Cum, anul trecut, Avignon a fost un fiasco, din cauza grevei personalului tehnic, Sibiul a înaintat în clasament. Perspectiva de a deveni oraș european al culturii a stimulat ambiția organizatorilor, dar și a edililor, care au început mari lucrări de refacere a infrastructurii urbane. Centrul istoric este un vast șantier, Muzeul Bruckenthal este parțial închis pentru renovare. Efortul de azi al constructorilor va impulsiona, în viitor, demersul artiștilor. Deocamdată, îl cam subminează, interzicând desfășurarea spectacolelor în aer liber, în zonele centrale, atât de pitorești, ale „orașului minunilor", cum îi spunea Sibiului Ioana Postelnicu, într-un remarcabil roman. Chiar și așa, inventivitatea organizatorilor a găsit suficiente locuri interesante, tradiționale, dar și neconvenționale, pentru desfășurarea spectacolelor. Unele au avut loc în spații consacrate: la Teatrul Național „Radu Stanca", modest pe dinafară, dar de o modernă funcționalitate pe dinăuntru; la Teatrul Gong, dedicat, de obicei, reprezentațiilor pentru copii; în Casa de Cultură a Sindicatelor, construcție impozantă și ternă, după tipicul socialist; în fine, în foaierele spațioase ale Teatrului Thalia, care, refăcut după un incendiu devastator, se arată în forma inițială din 1788, de o eleganță barocă, cu loji din lemn de trandafir, dar și cu o aripă nouă, inspirată din arhitectura organică a contemporaneității. Alte spectacole s-au desfășurat în plină stradă, pe Corso-ul sibian (strada Bălcescu), la Cercul Militar, în romanticul Muzeu de Istorie, situat într-o fermecătoare clădire medievală, în ambianța de vis a bisericii fortificate din Cisnădioara, într-o întreprindere industrială dezafectată (*Simerom*), în Biserica Evanghelică în stil gotic, în

cea Romanică, a Azilului (cea mai veche din Sibiu), în diferite baruri cochete şi chiar în tramvaiul care leagă Sibiul de Răşinari. Nu numai Thalia, ci şi celelalte muze au patronat festivalul, care a cuprins spectacole de balet ale unor trupe venite din Australia, Canada sau Chile, recitaluri muzicale şi expoziţii de artă plastică.

Un tramvai numit POPESCU

Tema Festivalului a fost *Semne*, încercare semiotică de a reuni artele, fără a le mixa în vreo formulă hibridă. Volumul cu acelaşi titlu, lansat la Festival, este o antologie fin alcătuită din texte în versuri şi proză, care susţine literar conceptul manifestării.

Este imposibil să redai, într-o relatare secvenţială, modul în care evenimentele s-au integrat, suprapunându-se parţial, într-o structură spectaculară complexă. Prezentarea sistematică riscă să sacrifice farmecul alăturărilor insolite în spaţiu şi timp.

În toată perioada, Muzeul Brukenthal a prezentat, în saloanele baroce, o expoziţie de carte veche şi gravură, cu teme teatrale, din secolele XVI–XVIII. Se vede că baronul era un liber cugetător, care îl gusta pe Voltaire şi-i iubea pe clasicii francezi, dar şi pe romanticii germani. Operele lui Shakespeare şi ale celor din jurul său figurează atât în ediţii engleze, cât şi în celebrele traduceri germane. Impresionează volumul care leagă împreună numerele săptămânalului *Theatralische Wochenblatt,* care publica cronici de teatru la spectacolele din Hermanstadt, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Sibiul, spre deosebire de Braşov sau de Sighişoara, a fost, în timpul administraţiei habsburgice, un veritabil centru cultural. Baronul Brukenthal nu a privit numirea sa ca guvernator al Transilvaniei ca pe o repartiţie „la ţară", ci ca pe o şansă de a ctitori şi de a se afirma. Viaţa teatrală avea, în vremea lui, asemenea vigoare, încât a constituit subiectul unei lucrări de sinteză, aflată, şi ea, în expoziţie.

Teatrul-gazdă, condus de energicul Constantin Chiriac, a avut ce arăta. Spectacolul lui Tompa Gábor, după piesa lui Slawomir Mrożek, *Casa de pe graniţă*, a încântat prin inventivitate, rigoare şi acurateţe. Deşi scrisă cu mult timp în urmă, piesa este de o actualitate frapantă, în condiţiile redesenării graniţelor din Balcani. Noua frontieră, trasată de foruri internaţionale, urmează să treacă prin locuinţa unei familii modeste, a cărei existenţă virează, brusc, în absurd. Coregrafia elaborată şi metaforele scenice pregnante dau impact discursului teatral. *Nora* de Ibsen, în regia tânărului Radu-Alexandru Nica, este un spectacol provocator şi doar parţial convingător. Regizorul pedalează pe tema

incomunicabilității, făcând personajele să-și vorbească fără să se privească și fără să se asculte. Scenele de înfruntare, doar, le aduc față în față, când explicațiile eșuează și ciocnirile primează. Regizorul a crezut că va impresiona, introducând elemente șocante în jocul de scenă, care denaturează, însă, relațiile dintre personaje. El subapreciază o parte a publicului, care a văzut, măcar la televizor, montarea lui Ostermeier, cu Nora în variantă *punk*, construită, însă, mult mai logic.

Andrei Șerban remarca, în conferința sa, că Festivalul a preferat *multa* lui *multum*. Profuziunea de spectacole dintre cele mai diverse a fost marcată de mari discrepanțe în privința calității. S-au prezentat spectacole a căror excelență a fost deja recunoscută de critici și aplaudată de public, ca *Sorry* (Teatrul Bulandra), *Portretul lui Dorian Gray* (Teatrul Odeon), *Shape of Things* (Teatrul ACT), *Trei surori* (Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești), *Tragica istorie a Doctorului Faust* (Teatrul Maghiar din Cluj) și mai recentul *Othello* (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe). Alte spectacole, de asemenea cunoscute, au câștigat dimensiuni noi prin locul în care s-au desfășurat, loc care i-a provocat pe regizor și pe actori la o schimbare de accente. Astfel, *Un tramvai numit Popescu* a câștigat în latura sa metafizică, fiind prezentat în tramvaiul aflat în mers, pe fundalul mișcător al frunzișului din Dumbrava Sibiului. *Brand,* la Biserica Azilului, a avut rezonanțe mai ample decât în Biserica Luterană de la București. În schimb, *Tillsonburg* (Teatrul „Ioan Slavici" din Arad) a rămas o încropeală mediocră, în ciuda ambianței deosebite în care s-a jucat, la Cetatea Cisnădioara.

Festivalurile dau prilejul vizionării unor spectacole excelente, realizate în localități de provincie, mai greu accesibile, deoarece rațiuni financiare fac ca turneele unor asemenea trupe să se organizeze rar. Cel puțin la fel de importantă este posibilitatea de a vedea spectacolele unor trupe străine. Festivalul de la Sibiu are o particularitate interesantă, rezultată tot din restricții financiare. Dacă spectacolele românești invitate sunt, de regulă, de anvergură, ele reprezentând tendințe majore în teatrul autohton, trupele străine sunt mai puțin celebre și prezintă, în general, spectacole minimaliste, care se remarcă printr-o doză de bizarerie. Asupra părții românești, perspectiva este centrală, asupra celei internaționale, ea este laterală. Două selecții asimetrice funcționează simultan: una „oficială", pentru creația din interior, alta neconvențională, de tip *fringe*, pentru exterior.

Spiritul inovator recurge la marele repertoriu, dar nu pentru a-l servi, ci pentru a-l deconstrui. *Hamlet* a fost pretextul pentru trei reprezentații neobișnuite. *Haisho Dramatic Company* din Japonia a prezentat o versiune în stil tradițional japonez, care nu pornește de la textul shakespearean, ci de la o narațiune ajunsă în Japonia, în secolul al XVIII-lea, dintr-o sursă germană. Elvețienii Markus Zohner și Patrizia Barbuiani au executat un adevărat tur de forță, interpretând toate rolurile din piesă, așezați pe două taburete, cu fața la public. Îmbinând, cu o inventivitate debordantă, rostirea cu mima, actorii au reușit să transforme tragica istorie a prințului Danemarcei într-o irezistibilă comedie, de un haz nebun. Cel mai neobișnuit a fost demersul trupei sud-coreene Changpa. Anunțat ca periculos pentru persoane impresionabile, copii, bătrâni și femei însărcinate, *Hamlet*-ul coreean a excitat audiența, fără să o satisfacă. Respingerea vine dintr-o atitudine superficială, deoarece experiența a fost neobișnuită și merita o reflecție mai profundă. Actorii au utilizat tehnici de concentrare provenite din practicile șamanice și ale budismului zen. Corpul actorului, tensionat progresiv, ajunge să vibreze, ca în cazul convulsioniștilor. Concentrarea extremă de energie a personajului viu este

menită să se transmită cadavrului, pe care-l aduce, încetul cu încetul, la viață. Acțiunea de pedepsire are cruzimea la care aspira Artaud, amplificată de ambientul sonor exasperant, care a pus la grea încercare sensibilitatea unui public receptiv, mai degrabă, la divertismentul inteligent decât la ritualul constringent. Ceea ce a plăcut fără rezerve acestui public a fost prestația elegantă și foarte franțuzească a lui Jacques Bourgaux, care a știut să repovestească *Don Quijote* prin gesturi, vorbe și onomatopee, făcându-ne să vedem pe scenă, într-un ecleraj rafinat, Spania Secolului de Aur.

Multașteptatul spectacol *Medeea–Circles*, realizat de Tompa Gábor la Novisad, a impresionat prin rigoarea și severitatea concepției, dar și-a epuizat mesajul practic după primul sfert de oră. Teatrul de dramă intitulat polemic „Nebolshoy" are o trupă foarte omogenă, formată din actori care debordează de talent. Demersul lor este însă cum nu se poate mai tradițional. Adaptarea piesei *Orchestra* de Anouilh a stârnit admirație, dar și plictiseală, mai ales din cauza obstacolului limbii. Din respect pentru oaspeți, spectacolele trupelor din România au fost supratitrate în engleză. Puține trupe străine s-au preocupat, la rândul lor, să-și facă textele inteligibile, iar rușii par a continua să creadă că vorbesc o limbă universală.

Trecând peste multe alte momente de emoție și interes, ne oprim, în final, asupra celui mai complex și mai interesant spectacol al festivalului, *Our life work forgotten Memories* (*Amintirile uitate ale unei vieți creatoare*), de David Maayan, prezentat de Centrul israelian Shlomi pentru muncă și creație. Artistii au reconfigurat spațiul Uzinei mecanice Simerom, transformându-l într-un ambient expresiv, prin care spectatorii trec ca într-o procesiune, oprindu-se în locuri privilegiate, în care energia teatrală explodează mirific. Interactivitatea și inventivitatea își dau mâna pentru a oferi o meditație proaspătă asupra Holocaustului, eliberată de orice clișeu. Spectacolul este pus sub semnul unui splendid citat din *Ecleziastul,* recompus în fața spectatorilor, prin litere mobile: *„Cei vii, într-adevăr, măcar știu că vor muri; dar cei morți nu știu nimic, și nu mai au nici o răsplată, fiindcă până și amintirea li se uită."*

Noi nu vom uita, însă, emoțiile trăite în cele zece zile de sărbătoare teatrală, ci le vom transforma, în timp, în gânduri de împărtășit cititorilor noștri.

Liviu CRISTIAN

X-periențe

La început, când am văzut acronimul (F.I.T.S.), Festivalului Internațional de teatru de la Sibiu, i-am acordat imediat, oarecum amuzat, dar și ludic, sensul atribuit de limba engleză (vb. *a se potrivi în*, vb. *a avea o răbufnire excesivă de activitate*, dar și sensul medical – *a avea o criză soldată cu spasme și pierderea cunoștinței*), ca oricare alt anglofon situat în spațiul globalizant. Toate acestea se potriveau mai ales ediției de anul trecut a F.I.T.S. Anul acesta, cu aceeași energie inspirată de memoria unui festival de teatru de anvergură, am reconoscut același manageriat

În drum spre cetatea Cisnădioarei.

de bună calitate, dar cu o respirație mai scurtă în ansamblul spectacologic prezentat.

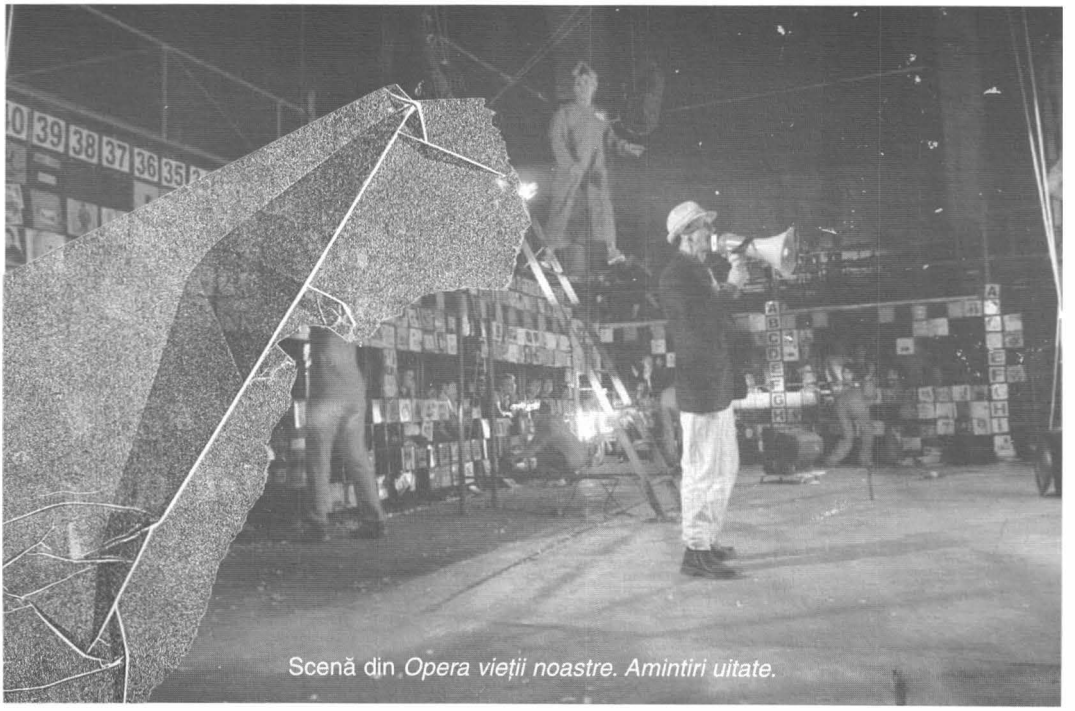
Cu amintirea excelentei trupe de teatru *Art&Shok* din Kazakstan, de anul trecut, atât de inovatoare în spectacole de stradă, dar și *in-doors,* am explorat străzile din Sibiu, căutând spațiul alternativ și reprezentația stradală, care a lipsit, cu o singură excepție semnificativă: compania *Evo* din Elveția, susținută de un singur actor, care a performat artistic un eseu despre fragilitatea obiectului, artefactului construit, făcut, iar nu născut. Cu clare influențe din arta de mișcare a actorului japonez, pe un ritm cardiac susținut, actorul, vopsit în alb din cap până în picioare, a alunecat imperceptibil spre pământul reavăn, negru, întruchipând diferite poziții statuare, de fiecare dată mai degradat la nivel epidermic, supus unor intemperii accelerate de mișcarea rafinată. Rezultatul a fost, înspre final, o apariție fantomatică, parțial albă, parțial scorojită, un tablou de natură moartă-re-murită, tributară, fără nici un fel de menajamente, degradării, descompunerii. Timpul diegetic a făcut apel la imaginarea a sute de treceri omenești în neființă, până la sublimarea fizică a statuii în locul de instalare și închiderea circuitului.

La Secțiunea *reprezentație de stradă* puteam încadra și amuzantul *one-man-show* al lui Oskar (Australia–Elveția), dar, caracteristica lui este că poate fi văzut oriunde, mai ales într-o cafenea. Scopul său este să destindă, posedând și o caracteristică ironic-interactivă, fără mari declanșări la nivelul trăirilor în public sau tehnicii actorului. Un spectacol pentru toate anotimpurile.

Cel care a incitat, cu adevărat, armata de invitați, precedat și de un workshop, a fost controversatul *Our Lifework Forgotten Memories* (Israel), condus în spațiu alternativ, cel puțin ca propunere – Uzina Simerom. Având coordonata unei *vanitas vanitatum*..., pendulând între tragic și grotesc, făcând apel la destinul tragic al unui popor, reprezentația folosește niște descoperiri mai vechi, aparținând *workshop*-urilor anilor '60-'70: locația labirintică a tramei parcurse de public, treptat, insidios, violentarea psihică, auditivă (prin portavoce), raportul-contactul nefiresc de familiar, purtând o încărcătură emotivă sufocantă, dintre actanți (actorii) și subiecții de distorsionat (publicul), imposibilitatea de sustragere emoțională, chiar fizică, a celui din urmă: ca într-o celulă, ești privit insistent printr-o fantă, buze, dentiții speciale îți șoptesc povești în toate limbile pământului, îți povestesc despre mirosul bunicilor, despre prăjituri și lucruri din care nu a mai rămas nimic...; de sus cad fotografii de familie, certificate de naștere, vederi cu urări de bine, maculatură, efecte personale, mai ales grafice, ale unei societăți oprimate acum 50 de ani... peste alți 50, vor cădea cd-uri de plastic... Într-o îmbinare copleșitoare liminar, actorii se *produc* grotesc, supradimensionați fizic, subdimensionați ca o Giulietta Masina a lui Fellini, falsând virulent sau lasciv sub un reflector circular, suflând idiot într-o goarnă, în fața unei cortine de cabaret, sau de teatru de păpuși, se dă foc obiectelor, amintirilor, cu efecte pirotehnice spectaculoase, la granița dintre circărie de stradă, bâlci și complet abandon psihologic, depresie nervoasă și abandon pasional halucinant. Ceea ce ar fi putut adăuga cu și mai mare impact, ar fi fost locația însăși, care se vede prea puțin în spectacol, pe principiul, în acest caz, un plus de dezolare, un plus de efect. O altă enigmă o reprezintă dansul – timp de zece minute, în prima parte – unei fete, costumate parțial ca un derviș, învârtindu-se în jurul propriei axe. Desigur, putem găsi simbolistici oricâte, important este ca ele să-și aibă unitar rolul. Putem zice că spectacolul în sine își sare, uneori, peste propriile limite, poate tocmai datorită re-locației. Un experiment despre care puteam citi prin cărți, tocmai de aceea atât de binevenit în peisajul teatral românesc.

Un alt spectacol, amplasat în cutie italiană, dar debordând de imaginație tehnică inovatoare în corelație cu dansul, este *D.A.V.E.* (Austria). La nivelul tehnologie de ultimă oră amintește de *Orfeu*, de la Teatrul Foarte Mic, dar, aici, *D.A.V.E.* folosește sentimentul straniului și imposibilului, generate de iluzia perceperii unei singure unități de semnificat, care este trupul singurului dansator, corelată cu inducerea unor alte trupuri, prezențe, prin proiecție pe corpul său.

Dacă motorul unui festival de teatru mereu viu este experimentul teatral, *workshop*-ul și reprezentația de stradă, improvizația liberă – cultivate asiduu, atunci nu se explică radializarea în prea multe direcții a ediției F.I.T.S. de anul acesta. Dacă inexistența unei platforme sau titulaturi permanente a Festivalului aduce, pe de o parte, un beneficiu varietății, manifestate în fiecare an sub flamura câte unui slogan – anul acesta a fost Signs/Semne –, pe de o altă parte, nearondarea evenimentului unui scop estetic predominant în simpla alegere a tipului de teatru urmărit, creează confuzie sau pseudooferte.



Scenă din *Opera vieții noastre. Amintiri uitate.*

Magdalena KLEIN:

„În mine a reînviat limba română, rădăcinile"

Magdalena Klein are o privire caldă, directă și ochi de miere; este manifestarea unei curiozități față de oameni, lipsită de indiscreție, și a unei inteligențe precis aplicate pe realitatea pe care vrea cu adevărat să o deslușească. Am cunoscut-o printr-un prieten al său, compozitorul și omul de teatru Iosif Herțea – căruia îi mulțumesc pentru favoarea pe care mi-a făcut-o. A doua zi, aveam să o văd jucând în spectacolul *Opera vieții noastre. Amintiri uitate;* într-o hală industrială dezafectată, la marginea Sibiului, reprezentația trupei de la „Shlomi Center for Work & Creation" (Israel) a polarizat interesul și entuziasmul foarte multor spectatori la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (F.I.T.S.). Spectacolul are imensa calitate de a stârni întâlniri emoționante între spectatori și propriile lor experiențe clasificate, între eu-urile pe care fiecare le pune în paranteză. Dialogul ce urmează l-am avut chiar în dimineața în care Magdalena Klein urma să ia avionul, înapoi, spre Israel.

Crenguța Manea: *După câți ani v-ați decis să reveniți în România? Și de ce?*

Magdalena Klein: Sunt șaptesprezece ani de când am plecat, de când am decis să emigrez. Viața este o aventură și am ieșit la drum să merg, încă doi–trei pași, să o cunosc, să întâlnesc aventura, să întâlnesc cât mai multe pe acest drum.

De când eram mică, am vrut să fac două–trei meserii: dimineața, voiam să vând sirop cu sifon, să stau sus, la mașina cu sifon, și copiii să-mi ceară câte un

Scenă din *Opera vieții noastre. Amintiri uitate.*

pahar; la prânz, voiam să fiu învățătoare, pentru că de când mă știu mi-am dorit o școală care să aibă orele la prânz; niciodată nu mi-a plăcut să mă trezesc devreme și imediat să muncesc – dimineața trebuie să ne simțim bine, să fim liberi, ușori, să ne eliberăm mintea ca să primim alte informații.

C.M.: *Și mie mi-ar fi plăcut la școala dumneavoastră! Și seara ce vă doreați să fiți?*

M.K.: Actriță! Actriță! M-am născut la Satu – Mare, un oraș în care trupa maghiară a Teatrului de Stat avea actori cu un fel de aură magică.

C.M.: *La Satu-Mare a lucrat și Gheorghe Harag.*

M.K.: Eu pe vremurile acelea mă nășteam; de foarte mică, părinții mă luau la teatru și mă uitam la actori ca la zeii care au coborât din Olimp, pentru că deschideau o altă lume în fața noastră; o lume care palpita, care aducea povești triste: *Romeo și Julieta*, *Hamlet* cu Csiky András; a fost perioada de aur a Teatrului de Stat din Satu Mare și teatrul era foarte important pentru cetate.

C.M.: *Eu cred că viața teatrelor e ca viața oamenilor – nu mă refer la structura de instituție, la administrarea ei – și depinde de destin; contează enorm pentru un teatru ce oameni pășesc acolo, ce echipe se coagulează.*

M.K.: Probabil că era și o perioadă în care nevoia oamenilor de a evada în spectacol era foarte mare; nevoia de a scăpa dintr-un real foarte cenușiu, greu de îndurat; erau anii '50. Era atât de bine că mai exista cortina cea roșie, de catifea, și nu cortina de fier! Cortina teatrului se deschide, în fața ta apar personajele, și tu te duci cu ele, și-ți imaginezi alte locuri, și întâlnești alte drame și tragedii, și-ți dai drumul la lacrimi, și râzi din toată inima, împreună cu alți oameni, la comedii. Era o altă viață la teatru...

C.M.: *Dar aceasta nu e oare o formă de evazionism? De retragere din fața realității?*

M.K.: Eu cred că era o lume care avea nevoie de iluzie. Acum eu sunt într-o altă etapă, am mai crescut... Dar în copilărie avem nevoie de povești; poate a fost și copilăria unei societăți, era o lume nouă care se năștea, societatea comunistă.

C.M.: *O lume cu grave malformații!*

M.K.: Eu cred că artistul, creatorul, trebuie să fie prezent peste tot acum, nu numai în clădirea teatrului, pentru că oriunde apare, poate să influențeze. Omul uită de sine și, ca să-și aducă aminte de el însuși, trebuie să se privească în oglindă; or, artistul e această oglindă incitantă.

C.M.: *De la Satu Mare, adolescentă, iată-vă ajunsă la I.A.T.C., în București.*

M.K.: Ei, nu mai eram chiar adolescentă! Am fost admisă la Teatru și primul meu profesor a fost Radu Penciulescu, iar asistentă o aveam pe Gina Ionescu.

C.M.: *Au fost întâlniri fundamentale pentru dezvoltarea dvs.?*

M.K.: Categoric! De la Penciulescu am învățat deschiderea față de realitate, față de tot ce te înconjoară; să vezi, să auzi, să simți, să pipăi, să fii sensibil la tot ce apare în preajma ta. De la Gina Ionescu am primit informații despre toate curentele teatrale care deja deveniseră istorie în anii '70, dar care în România acelor ani nu erau bine cunoscute. Gândirea teatrală și opera lui Szajna, Kantor, Grotowski, Eugenio Barba, ne-au fost prezentate de Gina Ionescu; ea ne-a adus informații și despre teatrul din Extremul Orient. Ne stimula curiozitatea dincolo de preceptele vehiculate în teatrul românesc, stanislavskian; ne arăta că există și alte posibilități, alte lumi care ni se dezvăluie prin acel teatru și pe care noi putem să le cercetăm în drumul nostru. Ne prezenta alternative teatrale.

C.M.: *Gina Ionescu și-a păstrat această calitate, de a deschide ușile altor lumi teatrale, și pentru studenții din ultimele promoții pe care le-a avut; și ei mărturisesc același lucru. Mă bucur că putem vorbi despre un om care a făcut mult bine, prin știința pe care o oferea cu mare generozitate, celor pe care-i întâlnea.*

M.K.: A fost cu adevărat generoasă. Venea și nu ne lăsa în pace: „Caută, caută-ți drumul, calea ta de a te exprima. Unde ești, cine ești, tu trebuie să afli!"

C.M.: *După ce ați terminat institutul, ați lucrat spectacole din repertoriul clasic și din cel contemporan, ați pus și Caragiale...*

M.K.: La Bârlad, împreună cu Adrian Lupu, am pus *D'ale carnavalului*. A fost o experiență, nu glumă! Eu sunt ardeleancă și mi-a fost tare greu cu Caragiale la început. (Și să știți că venind acum din Israel, îl simt mult mai puternic; am o poftă nebună să-l recitesc și, dacă o să am prilejul, chiar să-l montez.) Atunci eram încă un fel de însoțitoare a lui Adrian Lupu; el era plin de Caragiale, a crescut cu Caragiale.

C.M.: *Cred că această apropiere de Caragiale îi dădea o privire ascuțită, ca de instrumentar chirurgical, cu care pătrundea în adâncul lucrurilor.*

M.K.: O privire și o înțelegere acidă. Ne completam, el cu privirea ca o lamă de cuțit, eu mai lirică, având nevoia de a poetiza și viața și teatrul; eu îmi doream un teatru metaforic.

C.M.: *Un alt spectacol făcut împreună, și de care-și mai amintesc oamenii de teatru, a fost unul de la teatrul din Galați,* Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor *de Sütö Adrás.*

M.K.: Am lucrat și la traducerea textului; a fost o sărbătoare! Am avut o distribuție excelentă: Mitică Iancu, Mihai Mihail, Sanda Ulmeni...Totul era foarte vesel în bocetul ăsta și ne însoțea un soi de bucurie. Un text foarte teatral, iar ideile curgeau, așa...; colaborarea cu Adrian Lupu era complementară și stimulantă;

privirea lui şi privirea mea refăceau o lume. Am lucrat şi cu Puiu Herţea, compozitorul nostru, la acel spectacol; eram ca într-o familie artistică, ne înţelegeam din jumătăţi de cuvânt... Mi-e atât de cald în suflet când mă gîndesc la acele zile!

C.M.: *Din câte am aflat, aţi plecat din România imediat după o premieră pe care aţi avut-o la Teatrul Maghiar de Stat dinTimişoara,* Peer Gynt *de Henrik Ibsen.*

M.K.: Tot acolo mai montasem *După pauză izbucneşte războiul*, după piesa lui Danek, autor ceh; tratează responsabilitatea artistului faţă de istorie. Cu acest spectacol am câştigat Premiul de regie, de interpretare, de scenografie, în 1984. Ce vă spun mi se pare că acum face parte din istorie.

C.M.: *Eraţi bine cotată în lumea noastră teatrală.*

M.K.: Eram foarte implicată şi trăiam din plin în lumea asta; viaţa mea era toată în teatru: familia, prietenii.

C.M.: *Totuşi, nu v-a fost teamă de acea lume, aproape necunoscută dumneavoastră, atunci când aţi decis atât de radical să vă desprindeţi?*

M.K.: Eu am plecat într-un moment când am descoperit că încep să devin suspicioasă faţă de oameni. Şi nu suport suspiciunea...Am hotărât să-mi continuu destinul; eu sunt evreică şi mi-am spus: „Bine, hai să vedem cum e în Ţara Sfântă!". Nu regret acea decizie, pentru că am avut multe împliniri spirituale şi de viaţă; am devenit mamă şi asta mi-a dat o altă responsabilitate faţă de lumea asta şi faţă de existenţă. Mă gândesc la lucruri simple: de ce sunt eu pe Pământ, ce lăsăm în urma noastră, de unde schimbările pe care le traversăm... Vreau să fiu atentă la ce şi când mi se întâmplă, pentru că am avut experienţe felurite. Treizeci şi cinci de ani, eu am trăit acasă şi de şaptesprezece ani trăiesc în Israel; iar şaptesprezece ani înseamnă o veşnicie prin intensitatea cu care am trăit.

C.M.: *Ce fel de teatru aţi continuat să faceţi acolo?*

M. K.: Ca regizor, am ajuns cu foarte mare încredere şi am început să montez la Institutul de Teatru din Beits Vi; am pus Marivaux, Sartre. Mulţi oamani de teatru emigranţi au lucrat acolo; pentru că Ministerul Emigrării acordă ca un sprijin material aceste locuri de muncă; e un început oarecum protejat şi o fabrică de produs actori, iar eu nu aveam satisfacţia creaţiei şi mi-am spus că nu mai rămân.

Am un mare noroc că sunt talentată la limbi străine – de aceea am prins repede spiritul limbii ebraice. Şi am avut obrăznicia de intra într-o superproducţie pentru Festivalul Internaţional de Teatru Alternativ din Acco (Israel), Teatrul Altfel – sunt folosite spaţii ale vechii fortăreţe din Acco, catacombe, în funcţie de spectacol. Şi m-am apucat să montez în acel spaţiu propria mea dramatizare după romanul lui Heim, *Evreul rătăcitor*. Dramatizarea am făcut-o împreună cu un scriitor israelian. Am avut un curaj nebun; ce cunoştinţe de limbă aveam eu după vreun an, de când eram venită, şi o limbă biblică! Experienţa cu actorii a fost foarte, foarte dificilă; am dat audiţie pentru distribuţie şi, aşa cum eram obişnuită din România, mi-am folosit imaginaţia şi intuiţia în alegerea actorilor; nu i-am cunoscut, iar eu posedam mai multă teorie despre teatru decât experienţă reală. Spre dezamăgirea mea, unul dintre actori care avea rol principal – cu un talent extraordinar – a părăsit proiectul pentru că nu am reuşit să facem rost de o sumă pe măsura efortului său şi nu a primit suficienţi bani. Eu consider că în meseria asta trebuie să crezi că ea e chemarea ta şi trebuie să o faci în orice circumstanţe; şi să nu învinuieşti pe nimeni că nu ai condiţii, condiţiile trebuie să ţi le creezi singur. Mi-au trebuit şaisprezece ani şi jumătate ca să înţeleg acest lucru, pentru că e foarte greu de priceput asta. Dar ca să poţi să te îmbogăţeşti în arta ta, în viaţa ta, în devenirea ta artistică, faci totul. Şi când ţi se cere un sacrificiu.

C.M.: *Şi spectacolul după* Evreul rătăcitor*?*

M.K.: A rămas o rană foarte adâncă în *ego*-ul meu; a fost primul contact cu actorul israelian şi a ieşit un spectacol care nu a fost primit cu braţele deschise; mi-a fost greu, tare greu, dar am înţeles lucruri importante, chiar dacă spectacolul nu a avut succes.

O întâlnire importantă a fost cea cu Netta Plotzky. Când am ajuns în Israel, aveam de la Gina Ionescu adresa Teatrului Odin din Danemarca, unde lucrează Eugenio Barba. Le-am scris şi le-am spus că sunt foarte interesată să lucrez cu ei, să fac un stagiu de pregătire acolo; mi-au răspuns că în anul ce urma aveau un turneu, dar mi-au trimis adresa unei stagiare care a fost la ei. Era Netta Plotzky pe care am căutat-o imediat; ea predă mişcare la o altă şcoală de teatru; când am deschis uşa sălii şi am zărit-o, în momentul acela am fost captată de lumea ei care comunică cu a mea şi mă deschide. Prin întâlnirea cu ea am descoperit lucruri despre mine pe care nici nu le bănuiam. În 1990, din această întâlnire s-a născut spectacolul ei cu care am participat la Festivalul Internaţional de Teatru de la Ierusalim – un festival de recunoaştere mondială. Am jucat şi am făcut şi asistenţă de regie, spectacolul se desfăşura într-o casă, pe o stradă din Ierusalim.

C.M.: *Textul era creat în timpul repetiţiilor, ca şi cel din* Opera vieţii noastre*?*

M.K.: A fost textul Nettei şi noi am improvizat pe temele propuse de ea. *Strada Sursa Vieţii*, chiar aşa se numea strada pe care era casa, o casă veche, arăbească, minunată, cu o curte imensă. Acţiunea începea pe stradă, aveam un ghid care conducea spectatorii; în curte era o întreagă piaţă de vechituri; o actriţă făcea pâine, eu eram o ţigancă şi dădeam în cărţi; de atunci am învăţat şi lucrul ăsta.

C.M.: *Chiar daţi în cărţi?*

M.K.: Ei, îmi place să mă şi prostesc; da', pe bune, fac asta!

C.M.: *La F.I.T.S., despre* Opera vieţii noastre *s-a vorbit foarte mult, o întrebare era pe buzele tuturor: „Ai văzut spectacolul evreilor?". A fost primit cu mare emoţie şi înţelegere; cred că lucrul se explică prin faptul că acest demers artistic şi existenţial a oferit celor care au participat o confruntare cu propria lor memorie, cu amintiri intime, aproape îngropate; este importantă, cred, această revelare, această scoatere la lumină a unor fragmente de viaţă. Unde şi cum a început această montare?*

M.K.: Cred că a început cu *Strada Sursa Vieţii*, e un proces care presupune o anume cercetare, o devenire, depinde şi cum cercetezi.Trebuie să deschizi nu cu frică, nu cu ruşine, să încerci şi o oarecare privire obiectivă. Atunci când noi privim în spectacol printr-o ferestruică, aceea e privirea unui moment aparent neimportant, dar care a rămas în noi, undeva. Fiecare etapă de lucru a fost ca o staţie în care ne-am oprit, apoi ne-am continuat drumul şi ne-am oprit la o nouă staţie. O altă staţie a fost *Masa de familie*, o experienţă fantastică! Fiecare dintre noi este creatorul propriului moment din spectacol; când cineva ia o fotografie şi o priveşte, acela este momentul lui, prin acea privire el recreează o lume. Aceste momente nu se nasc întâmplător, sensibilitatea noastră artistică diferă, dar se şi armonizează în spectacol; nu se impune o anumită mişcare, dar fiecare are sarcina lui, responsabilitatea lui creatoare. Iar sentimentul acestei responsabilităţi s-a născut în spectacolul *Masa de familie*, un proiect teatral care cercetează persoanele/personajele din jurul mesei de familie: cine sunt, care este locul fiecărui membru, cine stă în capul mesei, ce relaţii în familie exprimă acele poziţii. Fiecare familie are propriul său obicei şi ne-am propus să ne cunoaştem mai bine aceste obiceiuri, în funcţie de unde venim. Am adus fotografii ale familiei noastre, ale prietenilor, ale caselor, ale terasei şi ale grădinii în care am crescut, tot ce aminteşte de masa de familie care ne leagă. A fost o căutare palpitantă, lucram într-o fostă casă de copii dintr-un chibuţ; acolo plânsul bebeluşilor nu mai era auzit

de mamele lor, ci de supraveghetoare. Nu știam lucrurile acestea, nu știam cum și de ce au ajuns în Israel, ce i-a determinat să emigreze, care erau obiceiurile de unde au venit. Acest proiect, *Masa de familie*, ne-a adunat în realitatea noastră israeliană; în această casă de copii, noi am construit un întreg cartier în care invitam spectatorii să participe la viața de familie.

După asta a urmat Shlomi Center for Work & Creation, un centru cultural internațional înființat de Dudy Maya, prin intermediul Ministerului Culturii, Educației și Sportului, centru localizat în aria industrială din Shlomi, la granița cu Libanul, o zonă aflată permanent sub amenințarea „katiușelor"; este un centru de cercetare și creație a unui nou limbaj teatral; aici mi-am găsit familia artistică teatrală de creație.

Am mai participat și la un alt spectacol, *Colecția israeliană de vară*, care pornea de la prezentarea unor ținute de doliu. În Israel, destul de des, oamenii sunt în doliu; era atunci o perioadă în care multe autobuze săreau în aer, mureau mulți soldați, atunci a fost asasinat și Yitzhak Rabin. Toate acestea au condus la *Colecția...*, o paradă de modă israeliană, de la haine de doliu la uniforme militare. Tot răul acela trebuie exorcizat și noi am încercat să o facem așa. Spectacolul avea loc într-o cafenea – în Israel ești percheziționat în buzunare, în geantă, și când intri într-o cafenea, pentru că multe atacuri teroriste se petreceau și aici; mergeai la o cafea cu prietenii și era posibil să nu te mai întorci acasă – apoi se deplasa într-o piață; la Shlomi, noi nu facem un teatru politic, dar ceea ce te doare, pentru că ești implicat, e crima. Te izbești de aceste lucruri și era o perioadă în care nu mai puteai să respiri; când lucram la casa de copii, niciodată nu eram sigură că voi ajunge și săptămâna viitoare, asta la începutul anului 2000.

Treptat, am primit un sediu al nostru și ne continuăm cercetarea. Așa am început noul proiect, *Opera vieții noastre. Amintiri uitate*, care a traversat mai multe cicluri de creație, până am ajuns la spectacolul pe care l-ați văzut în Festival, la Sibiu. Am căutat în străfundurile nostre, încă nu știam ce va fi, am bâjbâit în întuneric multă, multă vreme. Lumina era în fiecare dintre noi și am început să ne descoperim „cocoașele", să izbim în ele; am avut imens de multe antrenamente cu „cocoașele". Am preluat cântece, gesturi și jocuri din copilărie, până am ajuns aici.

C.M.: *A fost ca o forare în istoria personală a fiecăruia din echipă?*

M.K.: Exact!

C.M.: *Ați afirmat că vizionând spectacolul* Un tramvai numit Popescu *după opera poetică a lui Cristian Popescu, scenariul și regia Gavriil Pinte, ați constatat elemente comune.*

M.K.: Eu nu am știut cine a fost Cristian Popescu, am citit o prezentare și m-a tentat povestea asta cu tramvaiul în care se joacă un spectacol. Am ajuns acolo după ce mi-am reținut loc, pentru că mi-era teamă că nu voi putea urca – eu în studenție, la București, mai circulam și fără loc, agățată, pe scara tramvaiului. Și am văzut că este vorba despre Poet și familia lui : Mama, Tata, Bunica, Sora, Bunicul, Mătușa; mi-am dat seama că noi căutăm în zone foarte apropiate, ne întâlnim pe undeva, mergem prin locuri cumune. La început, când a venit tramvaiul ăsta, am văzut personajele în tramvai, ca niște fantome; am devenit pe loc foarte curioasă și dornică să intru în lumea lor; întreg spectacolul m-a interesat și m-a făcut să particip la acea poveste de familie, la acea nuntă. N-am știut că voi fi o nuntașă! Apoi, a început și textul; nu am cunoscut opera poetului, Cristian Popescu e mort, dar în mine a înviat limba română și rădăcinile. Până la urmă, de aici sunt plecată. Plec cu acest spectacol și-mi dau lacrimile; este o lume irepetabilă, lumea acestui poet, și ea se află și în mine...

Crenguța MANEA

Cristina MODREANU

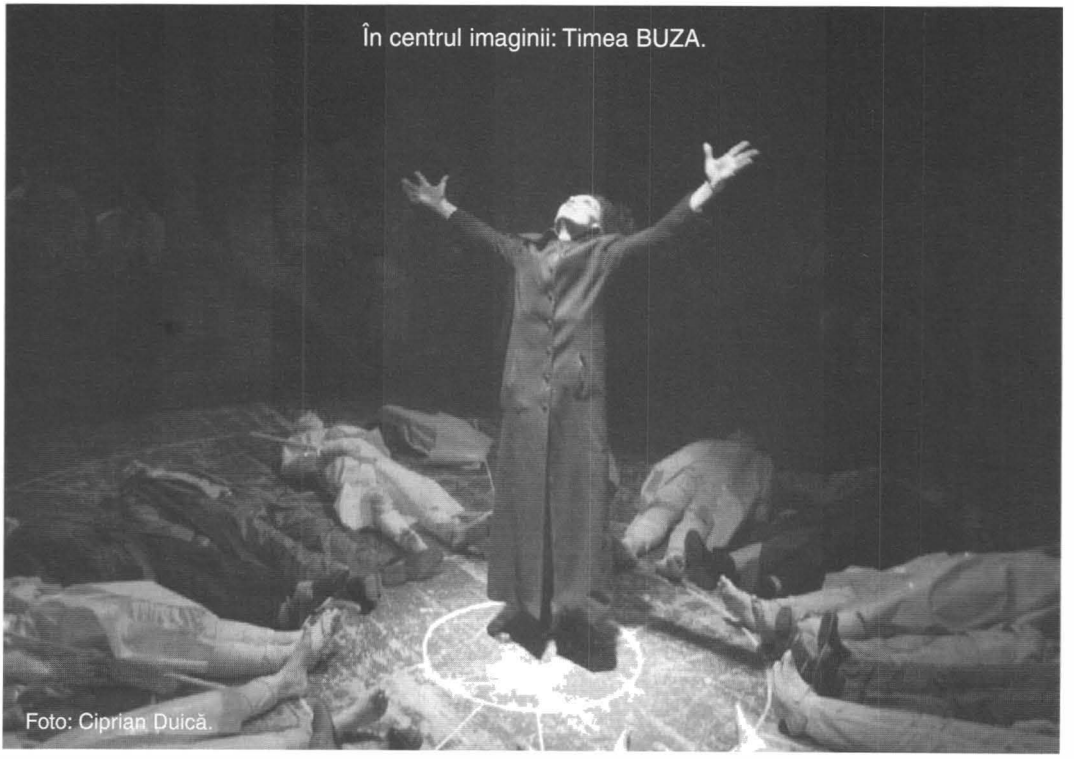
Arta în luptă cu granițele

Baletul grotesc căruia oamenii simpli îi cad victime, fără să știe măcar cui îi datorează coregrafia complicată care le-a aruncat viața în aer, este surprins cu inteligență și umor de spectacolul lui Tompa Gábor cu piesa lui Mrožek, *Casa de pe graniță*, montat la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu. Nu întâmplător, dacă tot vorbim de coregrafie, spectacolul posedă o pronunțată dimensiune de teatru-dans, fără a ignora alte semne sau cuvântul, care are greutatea lui. Dar, în redarea absurdității felului în care existența unor oameni obișnuiți este iremediabil disturbată, muzica și mișcarea au rolul principal, în fața lor cuvintele se înclină. E ca și cum regizorul s-ar fi îmbibat de absurdul limbajului, așa cum i se întâmplă și când montează spectacole Ionescu, și l-ar fi redat apoi, filtrat, în imagini care să-l descrie în toată „splendoarea" lui. Drumul fără întoarcere către dezintegrarea spațiului domestic protector este acompaniat de ritmurile folclorului sârbesc – completat cu un fascinant extras din producția muzicală a mahalalei românești interbelice – ale cărui versuri concurează cu cele ale *Mioriței* naționale, vorbind despre resemnare ca mod de viață. Muzica face jocul și în rest, când rutinele domestice sunt descompuse ritmat, subliniindu-se cum anume au fost ele afectate de intruziune. Și tot muzica, de o veselie dramatică, e cea care cheamă mișcările coregrafice cele mai potrivite: când familia stă la masă, fiecare gest e urmărit atent de gardieni, iar găluștele din lingură sunt ștampilate la fiecare trecere peste jumătatea mesei; tot muzica e fundalul potrivit pentru scena violării femeii de către grupul de diplomați (excelentă Ofelia Popii), pentru cea a omorârii bunicii de către grănicer (o simplă mitraliere devine incredibil de expresivă în interpretarea tinerilor actori Florin Coșuleț și Diana Fufezan) sau, mai ales, pentru coșmarul pe care îl are într-o noapte stăpânul casei (Viorel Rață). Coșmarul are legătură strânsă cu granița ce-i traversează sufrageria și constă, de fapt, într-o violentă și interminabilă aplicare de ștampile asupra omului de către o armată de funcționari dezlănțuiți. În ritmul muzicii, desigur. Și al imaginației coregrafului Florin Fieroiu, aflat într-o formă de zile mari.

Scenografia Carmencitei Brojboiu delimitează un spațiu supus și el violențelor și dezagregării, care va fi complet dezasamblat până la final, când casa întreagă intră sub incidența războiului cu tot cu locatarii săi, scena însăși fiind desfăcută și ridicată scândură cu scândură. După ce membrii familiei sale sunt luați pe sus unul câte unul, bărbatul, numit simplu Eu, o ia la fugă ieșind din teatru. Pe fundalul scenei este proiectat un filmuleț în care îl vedem alergând spre orizont de-a lungul liniei de cale ferată. Urmează genericul, conținând distribuția spectacolului și echipa de realizatori, iar publicul se simte deodată transportat cu totul din lumea teatrului în cea a filmului, devenind cu acest prilej conștient că arta e singura care nu are granițe sau care te poate ajuta să te eliberezi de ele.

Nu mai puțin importantă este, mai ales în acest context, libertatea artistului, manifestată pe deplin la Tompa Gábor, încă din primul moment al elaborării proiectului: deși pregătise un alt titlu pentru scena de la Sibiu, în urma unor experiențe neplăcute de la granițele ce trebuie trecute pentru a ajunge în Serbia (unde a montat, chiar înainte de *Casa de pe graniță,* spectacolul *Medeea–Cercuri*), Tompa Gábor a

ales să readucă pe scenă o piesă scrisă în 1965 de Slawomir Mrożek și considerată de unii datată. Nimic mai fals: *Casa de pe graniță*, montată la Teatrul Național „Radu Stanca", pare scrisă astăzi, iar faptul că a avut premiera în 2005, în penultima zi a Festivalului de Teatru de la Sibiu, într-un moment când era pusă în discuție însăși existența Uniunii Europene, adică a entității ce presupune ridicarea granițelor dintre țările acestui continent, îi accentuează dramatic actualitatea.



În centrul imaginii: Timea BUZA.

Foto: Ciprian Duică.

Marinela ȚEPUȘ

Votez Medeea-circles!!!

Trebuie să recunoaștem supremația Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu asupra celorlalte manifestări de gen din țară. Este evident faptul că, de la ediție la ediție, acesta a câștigat în amploare (cuprinzând tot mai multe spații de joc, mai ales neconvenționale), a angrenat întregul oraș, transformându-l într-unul cu adevărat turistic, a atras trupe din locuri exotice (Camerun, Coasta de Fildeș, Coreea, Chile etc.). Sigur că directorul Constantin Chiriac și echipa sa, oricât de tenace, nu ar fi reușit pe deplin fără implicarea forurilor locale și a primarului Klaus Johannis. Sibiul este, la ora actuală, dovada fermă a faptului că *normalitatea* poate exista și în România. Nimic mai mult, dar cât de promițător, în definitiv! În cadrul manifestării, ce are loc întotdeauna la sfârșitul lui mai și începutul lui iunie, adică atunci când se ieftinesc căpșunele și cireșele dau în pârg, pot fi văzute spectacole de tot felul: de stradă, de bar, în cetate (Cisnădioara), în discoteci, pe scena mare a teatrului; spectacole profesioniste și spectacole studențești; spectacole de teatru-imagine, de teatru-dans, de teatru-teatru...; concerte și spectacole coregrafice. Foarte bune, bune, mediocre și proaste! Ca-ntr-un adevărat bazar teatral (nimic rău în asta!), cu „produse" pentru toți doritorii.

Foto: Ciprian Duică.

Totuşi, în timp, Constantin Chiriac, iniţiatorul şi managerul de drept, şi-a impus nişte reguli de la care nu abdică. De pildă, în fiecare an, există o tematică, bine pusă în evidenţă prin producţiile invitate. Abundă teatrul de mişcare, pe care acesta îl promovează nu doar în cadrul Festivalului, ci şi pe scena instituţiei pe care o conduce (Teatrul Naţional „Radu Stanca"). Există, pe lângă spectacolele socotite eveniment şi care au loc pe scena mare, o seamă de secţiuni la care nu se renunţă niciodată: bursa de spectacole, spectacole-lectură, spectacole ale şcolilor de teatru, spectacole în spaţii neconvenţionale. Organizatorii arată multă simpatie câtorva artişti prestigioşi: Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Mihai Măniuţiu, Andryi Zholdak. Pot fi văzute, pe parcursul celor zece zile (anul acesta, unsprezece) mai multe spectacole ale acestora, realizate pe scena sibiană sau aduse din afară. Mi se pare benefic interesul deosebit arătat unor asemenea regizori. Este, în fond, şi o modalitate de a educa publicul. De cele mai multe ori, producţiile lor intră în secţiunea marilor spectacole. Pe drept cuvânt!

În acest an, Tompa Gábor a fost prezent cu două montări: *Casa de pe graniţă* de Mrožek (Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu, România) şi *Medeea-circles*, după Euripide (Novisadsko Pozorište, Serbia şi Muntenegru). Nu mică mi-a fost, însă, mirarea, constatând că cel din urmă a fost creat în cel mai "autentic" stil măniuţian. Să fi fost o glumă a lui Tompa, un pariu? Ştim cât de mult îl preţuieşte acesta pe Măniuţiu (să avem doar în vedere extraordinarele producţii cu *Faust* şi *Woyzeck*, realizate la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, unde Tompa Gábor este director!). În orice caz, reprezentaţia cu *Medeea-circles* – perfect construită geometric, pe un text esenţializat la maximum, cu o coregrafie savant alcătuită (Ildikó Lavro-Gyenes) într-un spaţiu concentraţionar (totul se petrece în cercuri

din ce în ce mai mici, care o închid irevocabil pe Medeea), cu accent pe câteva culori: negru, alb, galben, roşu -, ne-a cam lăsat perplecşi. Pentru că dacă era o glumă, aceasta a fost luată foarte în serios. Semănând izbitor de mult cu *Electra* orădeană, mult şi pe bună dreptate mediatizată, *Medeea* lui Tompa ne captează în egală măsură. Pentru spectatorii (aşezaţi, în cerc, pe scenă) aflaţi foarte aproape de actori, impactul devine cu atât mai puternic. Sunetele onomatopeice care iau locul replicilor ne şfichiuiesc auzul, resimţindu-le aproape visceral. Din păcate, muzica este amestecată şi nu întotdeauna fericit aleasă. O bizarerie, dacă avem în vedere faptul că Tompa îşi alege cu grijă coloana sonoră sau compozitorii cu care colaborează. Excepţională este, însă, prezenţa lui Timea Buza în *Medeea.* Ea constituie axul întregului spectacol. Aşezată în centru, cu mişcări simple, cu o voce puternică, de tragediană, actriţa face mereu dovada unui talent bine strunit şi a unui înalt profesionalism. Privirile sale sunt de-a dreptul magnetice, gesturile (oricât de parcimonios distribuite) sunt tulburătoare.

Curios lucru, această producţie, pe care o putem uşor asocia creaţiei măniuţiene, m-a impresionat într-un mod aparte. Prin puţinătatea mijloacelor folosite. Prin geometria perfectă (amintind cumva şi de Silviu Purcărete). Prin spaţiul strâmt, devenit, adesea înăbuşitor, folosit cu ştiinţa unui plastician de excepţie. Prin finalul de o copleşitoare emoţie (copiii sunt închişi în tunica mamei cu infinită tandreţe, astfel încât să nu-şi presimtă moartea. Ca şi cum ar fi *dăruiţi* unui somn... veşnic!). Am „trăit" reprezentaţia mai mult cu simţurile.

Ce aş face dacă ar trebui să includ *Medeea-circles* într-un top al celor mai bune spectacole? M-aş gândi mult. Dar, probabil, aş vota „pentru"! Însă tot aş vrea să ştiu de ce a făcut Tompa un spectacol atât de măniuţian... Chiar să fi fost o glumă, un pariu?

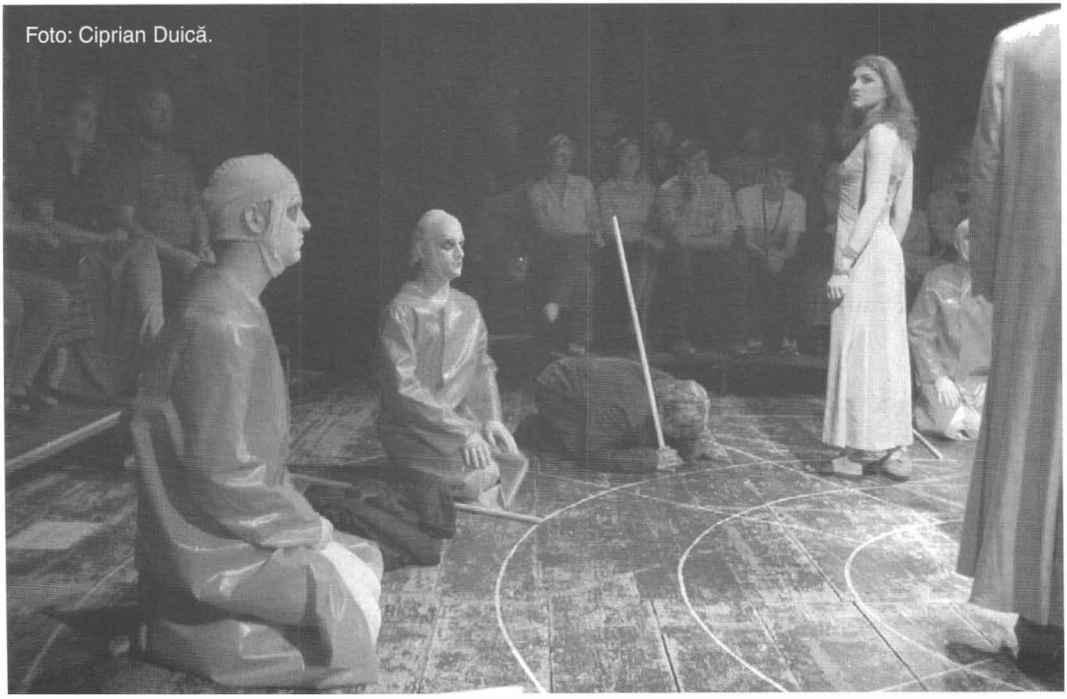


Foto: Ciprian Duică.

Roxana CROITORU

Acum și-ntotdeauna

În cadrul celei de-a XII-a ediții a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, trupa Teatrului Municipal din Novi Sad (Serbia) a prezentat spectacolul *Medeea–cercuri* după Euripide, în regia lui Tompa Gábor.

Una dintre capodoperele teatrului antic și, poate cea mai reușită piesă a lui Euripide, tragica poveste a Medeei, a pasionalei barbare trădate se deovedește etern actuală. Limbajul durerii, al suferinței, al panicii, al terorii, al mizeriilor umane e viu, real, adevărat, dincolo de timp și spațiu.

Tompa eliberează povestea de clișee într-o formă a expresiei scenice ce capătă alte rezonanțe emoționale, spre un alt plan al simțirii și al conștiinței. Așa cum s-a mai spus, acțiunea e simplă și crește rapid spre deznodământ, într-o ordine arhitecturală. În pandant cu construcția dramatică e gândit spațiul de joc și dispunerea publicului. Pe scenă, din gradene, un mic amfiteatru grec, pentru public, a cărui privire se focalizează pe tot parcursul spectacolului spre Medeea imobilă, în centrul cercurilor concentrice, desenate cu creta pe podea. Durerea dezlănțuită, ura nimicitoare (care-i anulează și cel mai puternic instinct, cel de mamă, făcând-o pruncucigașă) e transmisă într-un flux–reflux de energie, ca acela al talazurilor marine dinspre interpretă spre celelalte personaje, spre spectator și invers. Energia ei, a Medeei, amplificată de lupta plină de sfâșieri, patetică a sufletului ei, se întâlnește cu concretețea dinamicii Corului Femeilor, comentator grotesc, avid de senzaționalul diurn, dirijat de Cronos.

Textul e redus la câteva sunete și cuvinte din greaca veche, exprimate într-o infinitate de trăiri și repetitivul *embros* (mai departe), al lui Cronos ce duce tragedia spre o desfășurare precisă și rapidă. O lume urâtă și necruțătoare care maculează cele mai profunde suferințe. *Medeea*, Buza Timea, cu trăsături bine definite, tăiate parcă în piatră, și o privire puternică, pe fața căreia citești pulsațiile furtunii interioare și ale cărei gesturi exprimă o gamă întreagă de manifestări. Importanța Corului Femeilor (actorii în travesti), în spectacolul lui Tompa, schimbă perspectiva percepției spectatorului, ce se poate recunoaște în superficialitatea, lașitatea și ușurința cu care trecem azi ca și ieri pe lângă marile suferințe. Deosebită actrița Agota Ferenc – *Cronos* în mobilitatea mânuirii corului, ce dă ritmul spectacolului, cu schimbări rapide de vestimentație, desen coregrafic și mimică. Un ritm ce se dovedește expresia stării de spirit colectiv pe care se întemeiază reprezentația.

Sentimentul de acum și-ntotdeauna e imprimat în gândul și inima spectatorului de tulburătoarele sunete ale naiului lui Gheorghe Zamfir, ca și de costumele Carmencitei Brojboiu, pardesie lungi, închise la culoare, neutre (pentru protagoniști) și o varietate de costume subliniind grotescul (pentru cor).

Un text clasic, restituit altfel, despre ceea ce știm și ceea ce nu știm despre noi.

Novisadko Pozorište – *Medeea-circles*, **după Euripide. Regia: Tompa Gábor. Decorul: Tompa Gábor și Carmencita Brojboiu. Costumele: Carmencita Brojboiu. Ilustrația muzicală: Tompa Gábor. Coregrafia: Ildikó Lavro-Gyenes. Cu: Ágota Ferenc, Timea Buza, Áron Balázs, Sándor László, Szilvia Krizsán, Attila Magyar ș.a.**

Crenguța MANEA

Hamlet la cub sau Cum te poți plictisi, la fel, de trei ori

Istoria a început cu un „spectacol interdisciplinar" – neinspirat formulată sau greșit preluată expresie; am găsit-o în caietul-program al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2005 (material de prezentare obținut cu eforturi susținute, cu mici șantaje sentimentale, ba chiar cu tandre amenințări: „Nu am cum să mă documentez, voi scrie ca atare despre F.I.T.S..."; s-a dovedit, ca de atîtea alte ori, că nu a avut nici o importanță oricâte presiuni am făcut și că tot datorită întîmplării, nu „organizării", am avut parte, în cele din urmă, de râvnitul obiect; iar după multiple foiletări, consultări eșuate ca și în anii trecuți, mi-am dat seama că se putea și fără; tradiția e bună, dar e bine să fie urmată cu alte scopuri; și cînd te gândești și la ce costuri trebuie să fi ajuns tipărirea unui astfel de caiet-program!). Revenind la sintagma „spectacol interdisciplinar" – după această paranteză, recunosc, cam lungă! – mărturisesc, nu am găsit-o explicată în vreun dicționar și nu mi-e deloc clar ce vrea să spună, ce realitate, ce substanță spectaculară, acoperă. Poate ar fi mai nimerit un plus de atenție la formulările ce apar în astfel de materiale de promovare a F.I.T.S., mai ales că pretențiile de imagine sunt mari!

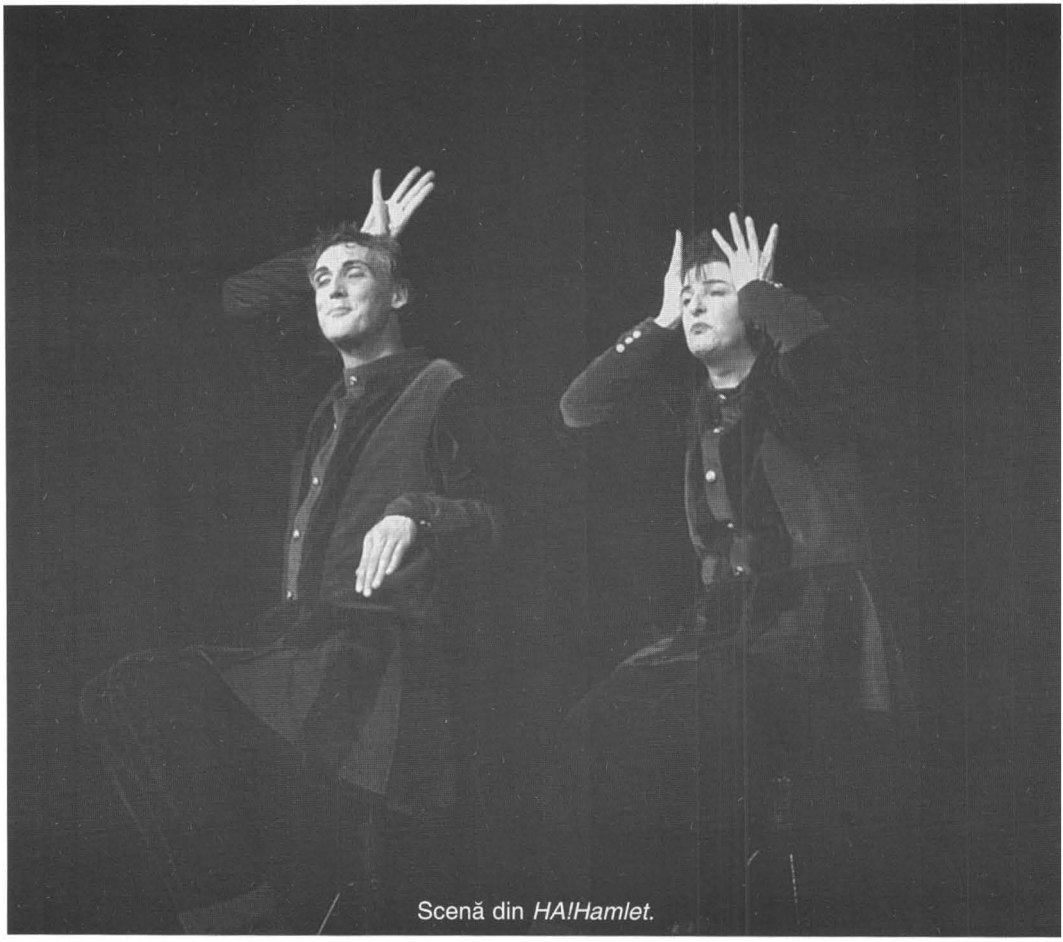
Așadar, o clasificare nu tocmai fericită cuprindea în categoria „spectacole interdisciplinare" – *horrible dictu!* – și montarea *Hamlet* a Companiei Changpa Theatre (Coreea de Sud). Spectacolul este construit pe tema tragediei morții și, cum aveam să aflăm după conferința de presă susținută cu actorii din distribuție (și care nu aveau translator, așa că a fost o comunicare destul de aproximativă), pe o temă particulară culturii coreene, cea a interferenței lumii reale, concret-senzoriale, cu lumea spiritelor, lumea de după viața de aici. În fapt, de la aceste intenții declarate explicit, spectacolul se prezenta ca un amestec aleatoriu de elemente preluate din teatrul european (elemente de recuzită, costumul personajului feminin – acesta reunea partitura Ofeliei și a Reginei Gertrude –, o muzică amintind vag de cea psihedelică); elementelor amintite li se adăugau momente de *buto-dans*, mijloace din teatrul tradițional coreean și asiatic, mijloace de concentrare, un tip de antrenament psihomotor care amintea de tehnici tradiționale de meditație. Subliniez, acest cocteil era lipsit de claritatea intenției de construct artistic, consecința directă conducînd la acea impresie de aleatoriu, senzația că în acel spectacol se putea întâmpla orice! În ciuda declarației regizorului Chai Seung Hoon și a trupei, că ei fac teatru experimental.

A mai fost apoi experiența numită *HA!Hamlet*, o producție a Companiei Markus Zohner Theater (Elveția) care, de altfel, a mai fost prezentată la Festivalul Internațional de Teatru Piatra Neamț, ediția 2000... Să spunem că publicul din Sibiu nu a avut cum să o vadă și aceasta ar fi o explicație a selecției. Numai că spectacolul se dezvăluie și se epuizează ca fapt artistic și teatral după cîteva scene; actorii Patricia Barbuiani și Markus Zohner , costumați la fel – tunică și pantalon, ținută ce trimitea cumva la costumul de bufon –, încearcă să acopere toate personajele dramei shakespeariene și întreg spațiul scenei, la început mai

convingător, apoi din ce în ce mai diluat. Așa că reacția spectatorilor, care plecau rînduri-rînduri, e de înțeles.

Și a urmat cireașa de pe tort: *Hamlet al unei trupe itinerante – uciderea fratelui mai mare*, Compania de Teatru Haisho (Japonia). În urmă cu aproape trei sute de ani, o trupă germană a prezentat în Japonia o versiune a piesei lui Shakespeare care a fost preluată de alte trupe japoneze itinerante. În montarea văzută la Sibiu, trama și personajele de prim-plan sunt păstrate; dar nu respectarea textului ar fi problema, ci calitatea actului teatral, cu totul dezamăgitoare, sub așteptările generate de declarațiile care însoțesc prezentarea selecției, a afișului F.I.T.S. Prestația trupei s-a plasat pe un palier neprofesionist, ce amintea de înjghebări amatoristice de casă de cultură, greșit condusă!

Amintita selecție, sigur, nu poate cuprinde numai capodopere și evnimente teatrale, dar e păcat să ne păcălim în felul acesta, amestecînd spectacole ca *Don Quixotte* după Cervantes – cu excelenta prezență actoricească a lui Jacques Bourgaux –, sau *Opera vieții noastre. Memorii uitate* (Centrul Shlomi, Israel), sau *Mantaua* de Gogol (Colegiul Central de Artă și Design Saint Martin, Londra), sau *Orchestra* de Jean Anouilh (Teatrul Nebolșoi, Rusia), sau aș mai putea enumera și spectacole românești, cu reprezentații aproape ne-teatrale, aproape ne-artistice...



Scenă din *HA!Hamlet.*

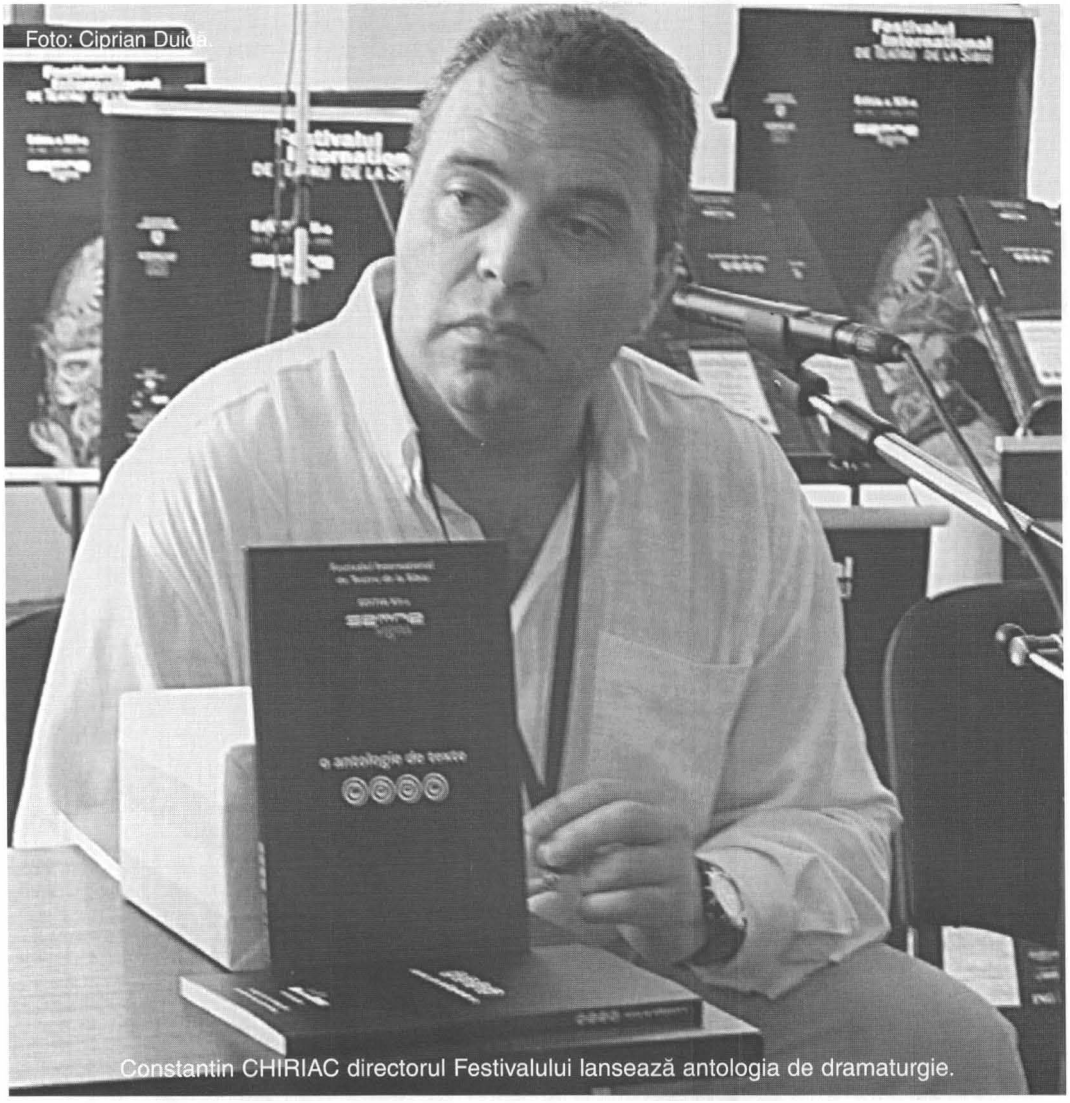
Mircea MORARIU

Spectacol-lectură la FITS

Secțiunea *Spectacol-lectură* a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu nu e neapărat spectaculoasă. Sigur e doar faptul că de zece ani încoace, cu ocazia fiecărei ediții, preț de mai multe zile, de obicei șase, actori, regizori, critici, dar și simpatizanți ai teatrului, adică „civili", se străduiesc, asumându-și rolul de piloți de încercare, să descopere texte noi de literatură dramatică, să le examineze teatralitatea, să aprecieze în ce măsură cele citite ar avea șanse de a cunoaște valorificări scenice viitoare. Cu un efort financiar considerabil, organizatorii Festivalului, ajutați de Editura Nemira, publică anual un volum *hors commerce* ce conține piesele în chestiune. Volumele sunt expediate teatrelor, iar cele ce beneficiază de secretari literari care mai (și) citesc piese noi, de directori interesați de nou și de regizori așijderea, nu le lasă să se prăfuiască în bibliotecă, ci chiar le valorifică, împrospătându-și repertoriu. Iată, bunăoară, valoroasa monodramă *Copilul din spatele ochilor* de Nava Semel, de departe cea mai bună piesă citită la ediția anterioară, se joacă la Teatrul „Gr. A. Petculescu" din Reșița. Ceea ce înseamnă că efortul inițiatorilor, dar și cel al tinerilor actori sibieni – care, pe lângă multe obligații, își asumă de *bonne volonté* și pe aceea de a citi, coordonați de veteranul Virgil Flonta, texte noi reunite deocamdată între pagini de carte –, nu e tocmai zadarnic. Amintesc doar câteva nume de interpreți – Ofelia Popii, Pali Vecsei, Bogdan Sărătean, Cătălin Pătru, Adrian Neacși, Adrian Matioc, Ionela Acasandrei.

A zecea ediție a Secțiunii *Spectacole-lectură,* pe care Teatrul Național „Radu Stanca" și FITS o organizează în parteneriat cu Teatrul Național Radiofonic (adică Redacția *Teatru* a Radioului public) și Secția română a AICT, a adus un element de noutate – schimbarea locației. Sala mică a Casei de Cultură a Sindicatelor a fost înlocuită cu o alta, parcă ceva mai intimă și mai primitoare, din noul complex *Thalia.* Ca de obicei, textele au fost de valori variabile și, din păcate, tot ca de obicei (un obicei ce datează de vreo doi–trei ani), traducerile din limbi străine s-au dovedit nu tocmai profesioniste. Unii traducători nu stăpânesc suficient de bine limba-sursă, alții au ezitări la capitolul expresivității limbii-țintă, că mai mulți nu cunosc specificul limbajului dramatic. Iar cum în *job-description*-ul criticului de teatru se află și menirea de a oferi sugestii, mă gândesc că poate nu ar fi tocmai rău ca în viitor acestei Secțiuni de tradiție să-i fie atașată una menită să-i profesionalizeze pe tinerii traducători.

Am ascultat, în acest an, texte din dramaturgia românească, rusă, spaniolă, belgiană francofonă, americană și irlandeză. În prezența autorului, binecunoscutul regizor de film, dar și de teatru, Mircea Daneliuc, s-a citit piesa *Femei în ghips*, care abordează, într-o manieră modernă și iconoclastă, o temă ce-l preocupă intens pe autor – problematica și traumele cuplului. Rolurile sunt, cum se zice, „ofertante", cei ce au citit piesa au mărturisit că le-a plăcut și că ar dori să o joace pe scena de scândură. Iar cum Mircea Daneliuc însuși a spus că are



Constantin CHIRIAC directorul Festivalului lansează antologia de dramaturgie.

aproape o manie de a-şi rescrie textele, cred că nu ar fi rău dacă pe acesta l-ar concentra un pic, fiindcă actul al doilea cam reia povestea din actul întâi, iar partea a treia e inegală. Tot de problematica cuplului e preocupat şi Jacques De Decker, prestigios scriitor belgian de limbă franceză, în piesa *Joc de interior*, o piesă de cameră, scrisă *à la française* ce ar putea da satisfacţie unor actori dornici să se exerseze într-un spectacol de studio. *Departe de cei dragi* a irlandezului Gerald Sturphy conţine numeroase surprize, tot atâtea dezvăluiri şi răsturnări de situaţie şi se aseamănă cu felul în care scriau americanii prin anii '50 ai secolului trecut. Scriitorul e interesat de inepuizabila problemă a familiei destrămate şi tarate. Un paradox. Rusul Dmitri Mincenok, în *Carmen 2*, ambiţionează o rescriere pentru scenă şi în parametrii contemporaneităţii a celebrei poveşti spaniole istorisită pentru prima oară de Mérimée, în vreme ce spaniolul Juan Mayorga, în *Scrisori de dragoste către Stalin*, aduce în prim-plan complicata şi traumatizanta

relație dintre Bulgakov și Iosif Visarionovici, lărgind abil perspectiva și centrând-o asupra raportului dintre intelectual și puterea totalitară. Americana Lisa Beth Kovetz, al cărei nume figurează pe afișul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, ne-a propus o extrem de interesantă dramă psihologică, *Eddie înfruntă răul*, text modern ce ar stimula fantezia acelor tineri directori de scenă preocupați de valorificarea inserturilor multimedia în spectacolele de teatru. E, cred, cel mai ofertant text citit anul acesta, dar păcat că nu a beneficiat de o traducere profesionistă.

La discuții, oamenilor „de meserie" li s—au alăturat și spectatorii. Semn că genul acesta hibrid al spectacolului-lectură, căruia unii nu îi prevedeau nici un viitor, chiar interesează și își definește personalitatea. Moderatorii discuțiilor au fost criticii Ludmila Patlanjoglu, Andreea Dumitru, Florica Ichim, Crenguța Manea, Adrian Mihalache și supraiscălitul. Munca de „îndrumare și control" a fost eficient asigurată de colegele Oana Borș și Marinela Țepuș.

Foto: Ciprian Duică.

Dramaturgul Dimitri Mincenok și translatoarea sa.

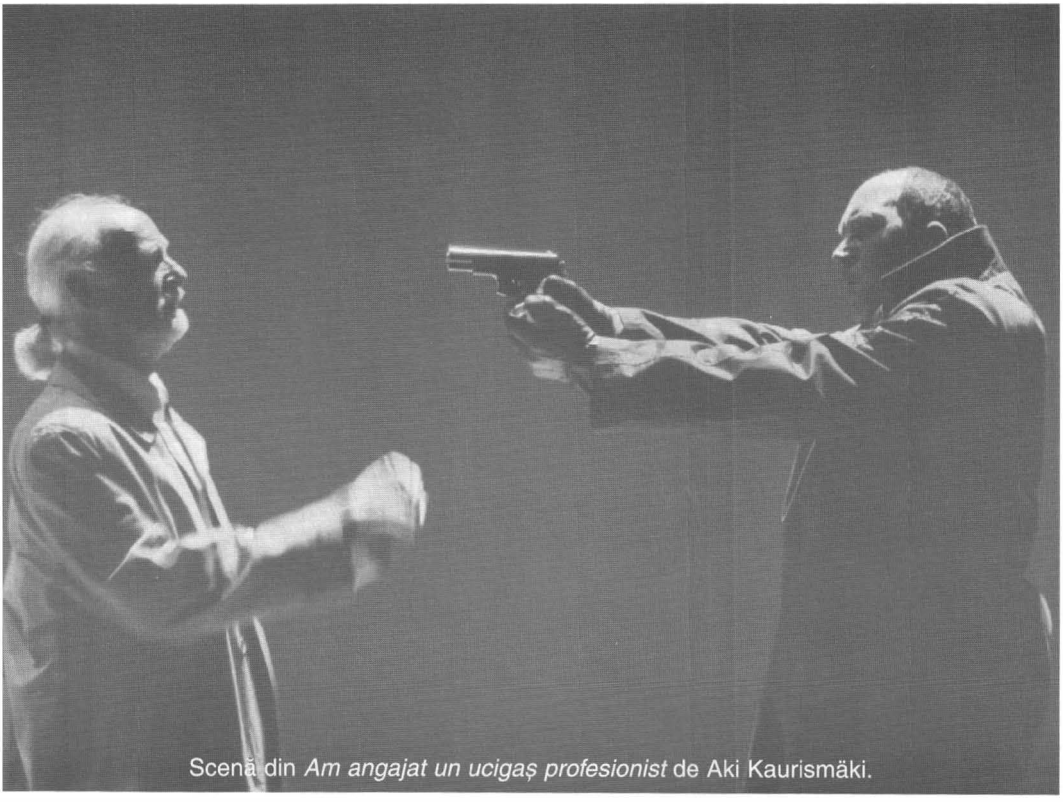
BUZĂU

Mircea MORARIU

Capul de... Regizor -

„Gala Noilor Generații"

După o pauză de un an ce i-ar fi putut fi fatală, *Gala Noilor Generații* de regizori, inițiată de Teatrul „George Ciprian" din Buzău și de directorul său, la rându-i tânăr și tot regizor, Răzvan Dincă, manifestare de cultură teatrală cu umor numită *Capul de... Regizor*, s-a consumat între 12 și 18 iunie. Inițiatorul manifestării i-a păstrat alături pe câțiva dintre colaboratorii cu care a făcut echipă în urmă cu doi ani – mă gândesc la teatrologii Marinela Țepuș și Dan-Marius Zarafescu, și ei absolvenți postnouăzeciști – făcând împreună selecția spectacolelor. Într-un argument publicat în caietul-program, cei trei și-au asumat *a priori* „și reușitele și inevitabilele erori" ce s-au regăsit ca atare într-o ofertă care a pus laolaltă spectacole de calibre artistice destul de diferite, la unele putându-se renunța fără consecințe pentru structura Festivalului. Montările



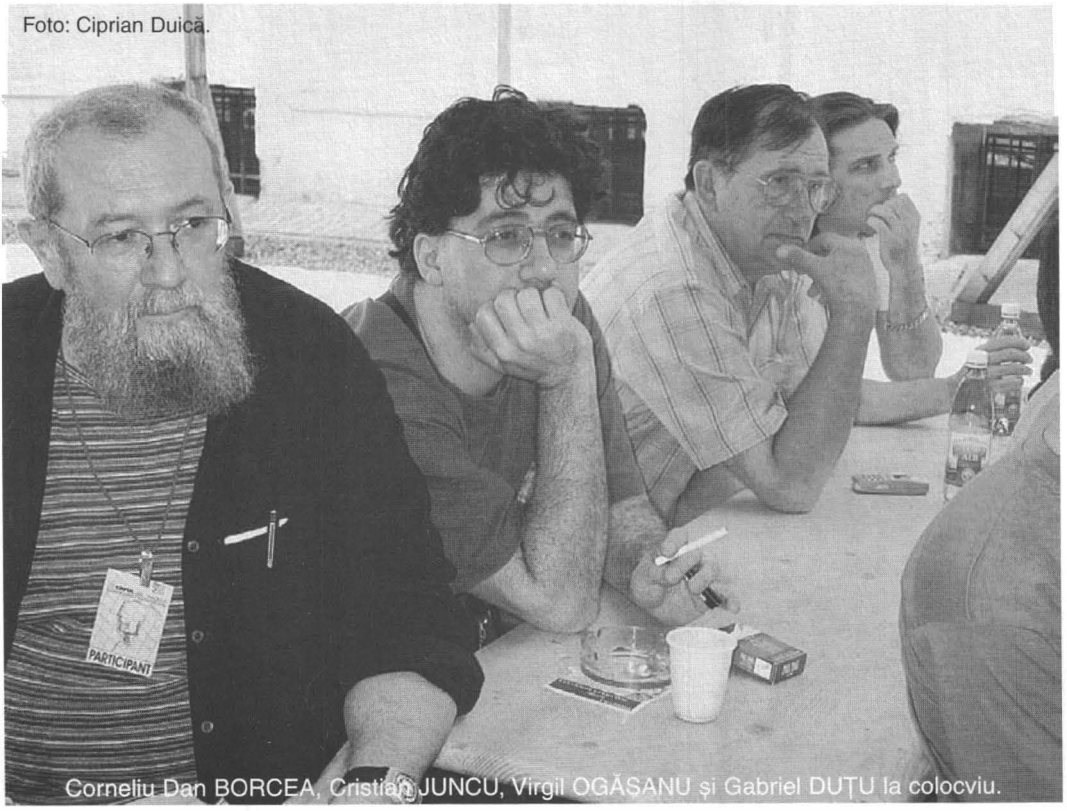
Scenă din *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.

cenă din *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello.

aduse în concurs se remarcă prin poetici şi concepte stilistice extrem de variate, o atare diversitate demonstrând că directorii de scenă ce au dobândit această calitate în ultimii zece ani au concepţii personalizate despre rosturile şi funcţiile teatrului, despre relaţia cu textul şi raporturile cu actorii, că nu acţionează ca un detaşament, ci ca individualitate. În plus, ei se deosebesc şi prin statutul pe care deja l-au dobândit ori doar încearcă să-l dobândească într-o mişcare teatrală tot mai fluidă, mai greu de surprins în formule şi concepte îngheţate. Ceea ce nu e deloc rău. Unor nume care înseamnă deja certitudini în profesie – Bocsárdi László, Vlad Massaci, Ada Lupu, Radu Afrim – cu toţii adepţi ai unor formule de spectacol esteticeşte deosebite – li s-au alăturat cele ale unor tineri directori de scenă cu adevărat foarte tineri, dar care, pe parcursul stagiunii acum încheiate, au dobândit o reputaţie consfinţită prin premii şi succes de critică sau de public. E vorba mai cu seamă de Ana Mărgineanu şi Radu-Alexandru Nica. În competiţia pentru cele două premii (care, pe parcurs, au devenit trei) ale festivalului s-au mai înscris Carmen Lidia Vidu şi Iulia Stănescu, deja cunoscuţii Cristian Juncu şi Radu Berceanu, ori coregrafa Mălina Andrei. Câştigătorii s-au recrutat din rândul primelor două categorii, delimitate astfel de rigorile cronicii pe care le-a stabilit nimeni altul decât semnatarul acestor rânduri. Marele Premiu a fost adjudecat, cu totul îndreptăţit, de Bocsárdi László pentru spectacolul cu piesa *Nu se ştie cum* de Luigi Pirandello de la Teatrul „Nottara" din Bucureşti. O montare enigmatică, provocatoare prin ambiguităţile ei abil manipulate artistic, de o concentrată expresivitate, cu multiple semnificaţii, cu subtext continuu, deopotrivă spectacol „de regie", dar şi „de actori", în care au strălucit Marius Stănescu, Catrinel Dumitrescu, Claudiu Bleonţ, Ada Navrot şi Constantin Cotimanis. Nu pot să nu menţionez surprinzătorul decor al lui Bartha József şi superbele costume concepute de Dobre Kóthai Judith. În plus, spectacolul e important prin detaliul, deloc de neluat în seamă, ce dovedeşte că Teatrul de pe Bulevardul Magheru are puterea de a ieşi din conul de umbră în care a stat o mult prea lungă perioadă de timp. *Romanţioşii* de la UNATC este şi nu este un *remake* al spectacolului cu acelaşi text, montat în urmă cu câţiva ani de Vlad Massaci la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. Sigur e că regizorul a găsit o cheie a spectacolului care să-i aducă satisfacţii profesionale, dar şi să răspundă unor necesităţi pedagogice specifice montărilor studenţeşti. Ni se desenează fin şi subţire o veselă şi luminoasă parodie, un *love-story* cu doi tineri romanţioşi, ce se metamorfozează într-o demonstraţie de cultură teatrală care ne cheamă să râdem inteligent şi să plutim pe norii poeziei. *Am angajat un ucigaş profesionist* de Aki Kaurismäki (Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu) probează histrionismul şi rigoarea ce sunt atuurile cu care a intrat în profesie Radu-Alexandru Nica. Ambele spectacole sunt sprinţare, dar şi temeinic profesioniste, amândouă dovedesc că regizorii lor contează pe actori, pe umorul de calitate, pe fantezie şi pe spirit. Într-o cheie stilistică total diferită, dar nu mai puţin remarcabilă, rod al unei munci concentrate cu partiturile şi cu actorii, dar şi cu dreptul de a fi dobândit un loc în palmares, e *8PT N9UĂ, 89... fierbinte după '89* (Teatrul Mic din Bucureşti), în care Ana Mărgineanu operează decupaje interne şi restructurări inteligente în fragmente de texte aparţinând a cinci dramaturgi „nou-nouţi" (e vorba de Ştefan Caraman, Peca Ştefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga), trecerile de la o secvenţă la alta fiind dinamice, impecabile, spectacolul poziţionându-se în zona meditaţiei grave şi a seriozităţii profesionale.

Bogdan COTLEŢ în *Romanţioşii* de E. Rostand.

Tot pe un colaj de texte, de astă dată semnate de scriitori basarabeni (Dumitru Crudu, Mihai Fusu şi Nicoleta Esinencu) s-a bazat Alexandru Berceanu atunci când a gândit spectacolul construit pe formula interviului răscolitor de conştiinţe *A şaptea kafana* de la Teatrul „Fani Tardini" din Galaţi. Ansamblul e convingător, detaliile realiste se conjugă cu valorile metaforice, interpreţii sunt adepţii unui stil de joc participativ, semn că au aderat la propunerea tânărului regizor. La rându-i, Sabin Popescu şi-a asumat sarcina de a întocmi un scenariu teatral din volumele de versuri *La Lilieci* de Marin Sorescu (Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara), transfigurând scenic bună parte din bogatele sensuri ale hâtrelor poeme, contând cu succes pe ironie şi naturaleţe. Radu Afrim îşi confirmă statutul de explorator al noii literaturii dramatice de pretutindeni, odată cu spectacolul *Nevrozele sexuale ale părinţilor noştri* (Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti), propunându-ne o seamă de teme de reflecţie – inocenţa, falsitatea, puritatea, indiferenţa. Nici de data aceasta Afrim nu e pe toate gusturile, nici nu cred că şi-a dorit asta. Sigur e că, prin rolul Dora, Elena Popa a dovedit că este o actriţă de care nu se poate să nu ţii cont. Cristian Juncu dinamitează cu agresivitate *Avarul* lui Molière şi înfăptuieşte la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ un spectacol la care eu nu pot să ader în ruptul capului şi nici măcar în numele postmodernismului. Graniţa dintre teatru şi aiurelile anartistice de genul *Trăsniţi în NATO* e mult prea lesne trecută, montării lipsindu-i paşaportul estetic.



Corneliu Dan BORCEA, Cristian JUNCU, Virgil OGĂȘANU și Gabriel DUȚU la colocviu.

Am urmărit cu plăcere *Fetele grase câștigă întotdeauna (Women's Project Persona* din București) în regia Iuliei Stănescu. Aș fi dorit ca tehnicii să i se asocieze ceva mai multă emoție în *Dali-Avida Dollars* (Fundația *Sound of Progress* și Casa de cultură „Nicolae Bălcescu" din București), spectacol de teatru-dans conceput de Mălina Andrei. Mi-a părut rău că spectacolul cu piesa *Bucătăria* de Arnold Wesker, regizat de Ada Lupu la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița, nu a atins cotele artistice pe care i le știam de la reprezentația văzută la sediu. M-a invitat la reflecție *Bitter Sauce*, înfăptuit la Teatrul *Luni* de la *Green Hours* de Carmen Lidia Vidu.

În afara concursului, spectacolul *Fuck-you-Eu.ro-PA!*, regizat de Claudiu Goga la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, a însemnat pentru mine șansa de a descoperi în Ligia Stan o actriță talentată și de forță. Festivalul noilor generații de regizori a fost salutat colegial de Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru și Aurelian Octav Popa, care prin spectacolul *Trecut-au anii*, i-au asigurat o deschidere cu adevărat sărbătorească, dar și de Mircea Diaconu și de Alexandru Repan, amândoi foarte buni în montarea *Variațiuni enigmatice*, aparținându-i regizoral lui Claudiu Goga. Colocvii, dezbateri (la care au participat efectiv și cu idei pertinente elevii buzoieni), lansări de carte, o bună publicație a Festivalului, numită *Spectacool*, scrisă de studenții Teatrologiei bucureștene, coordonată de Andreea Dumitru și Oana Borș, și care mi-a întărit convingerea că în foarte tânărul Ionuț Socio vom avea curând un nou coleg, au completat afișul și oferta unui festival care s-a înscris cu certitudine pe linia clarificării propriei identități. Totul e să fie permanentizat.

TÂRGU MUREȘ

Mircea GHIȚULESCU

Imagini teatrale la Târgu Mureș cu final la Turda

Printre atâtea curiozități teatrale de primăvară, **Festivalul Internațional de Teatru-Imagine** de la Târgu Mureș (15–22 mai), creat de regizorul Cristian Ioan acum mai bine de un deceniu, la Teatrul de Nord din Satu Mare, este surprinzător prin bogăția și calitatea ofertei: spectacole în limba română, maghiară, franceză, greacă de cea mai bună calitate, începând chiar cu *Peer Gynt* de Henryk Ibsen creat de Cristian Ioan pe scena Teatrului Național din Iași. Balada dramatică a lui Ibsen, scrisă în admirația lui *Hamlet* este orchestrată fabulos cu proiecții cinematografice, preocupare din ce în ce mai motivată în creația teatrală a lui Cristian Ioan, după *Mașinăria Cehov* de la Teatrul Național din București. Lumea ca o corabie (senografia: Clara Labancz) este plină de surprize, iar finalul cu proiecții reprezentând umanitatea înecată, cu toți actorii care au jucat în spectacol înotând spre un liman incert, este de o frumusețe ce îți amintește de filmul *Titanic*. Cu totul remarcabil a fost *Pescărușul* lui Kincses Elemer la Teatrul Național Târgu Mureș), spectacol de o impecabilă coerență, reușind să motiveze totul, inclusiv statutul paradoxal de „comedie în patru acte" atribuit de Anton Pavlovici Cehov însuși. Ceea ce înseamnă că râzi pe săturate. Kincses Elemer ne arată cât de „ușor" este să pui Cehov în scenă, spre deosebire de Radu Afrim care ne arată cât de greu este să montezi *Trei surori*. Eforturile creatoare ale lui Radu Afrim, atât de penibil la vedere în *Trei surori*, se dizolvă aici într-o bucurie simplă și accesibilă a lecturii celebrului text. Am avut și o *Livadă de vișini* extrem de interesantă, semnată de Andreea Vulpe la Compania Tompa Miklos a Teatrului Național din Târgu Mureș. Interesantă mai ales pentru că celebrul monolog al lui Gaev despre dulapul cu amintiri devine atotcuprinzător. Întreg decorul progresiv creat de Iuliana Vâlsan devine pas cu pas, în tehnica Matrioșkăi (păpușa rusească ce ascunde o păpușă mai mică, iar aceasta, la rândul ei, alta și mai mică), un „dulap al lui Gaev" . După o lungă absență, Beatrice Rancea, unul dintre regizorii care au marcat teatrul românesc după 1990, se întoarce la scenă însoțită de Cătălin Botezatu, care a rezolvat cu distincție problema costumelor în *Marchizul de Sade* de Doug Wright, fără a transforma spectacolul într-o paradă a modei, așa cum s-a întâmplat cu doi ani în urmă la Teatrul Național din Iași, când Beatrice Rancea a lucrat costumele pentru *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare cu Irina Schrotter. Spectacolul său are sclipiri tragice, oricâte accente umoristice ar avea lumea balamucului de la Charenton. Dintre toate bolile nervoase care i s-au dat omului, cea mai grea este sexualitatea. Așadar, Beatrice Rancea îl reabilitează pe marchizul de Sade chiar cu riscul de a răstălmăci scenariul lui Wright și filmul de la care a pornit, dar nu a luat în calcul o consecință logică: un Sade reabilitat nu mai interesează pe nimeni. Un Sade inocent este un

nonsens. Am asistat la o ofensivă a teatrelor de limbă maghiară la care se asociază nu numai deja cunoscutul Bocsárdi Lázslo cu *Othello* de la Teatrul din Sfântu Gheorghe, ci şi regizori români : Andreea Vulpe, deja menţionată, Mihai Măniuţiu (*Medeea*, la acelaşi teatru), Alexandru Colpacci (*A patra soră*, o interesantă replică la Cehov, scrisă de polonezul J. Glowacki), fiecare în parte reformatoare, aducând un suflu proaspăt în teatrul de limbă maghiară din România Dintre ele am preferat, fără a înţelege limba, *Tragedia omului* de Madach Imre, pusă în scenă de Gavriil Pinte şi Roxana Ionescu la Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc. O „legendă a secololelor" maghiară, un sumar al evoluţiei omului. Spectacolul începe, rău prevestitor, ca o „lectură la masă" din această carte sacră pentru unguri, care este poemul epic al lui Madach. Treptat, pe măsură ce actorii se încălzesc, asistăm la performanţe de vizualizare (apropo de „teatru-imagine"), încât nu mai exista nici un fel de obstacol al limbii. Importantă şi semnificativă a fost prezenţa francezilor cu atelierul de lecturi dramatice intitulat *Verssion Pupitre,* conceput şi realizat de actorul şi regizorul Jean-Louis Palies, fondatorul teatrului de lectură *Influenscene.* Ce este, în fond, *Verssion Pupitre*? Lectura unui text dramatic (în cazul de faţă, lectura piesei *Signe Pombo* de Louise Doutreligne, inspirată din istoria Spaniei lui Franco), înţeleasă ca un concert de cameră. Fiecare actor îşi citeşte partitura sa aşezată pe un pupitru de orchestră real, vocile lor tinzând să creeze o armonie asemănătoare cu cea a muzicii. Rezultatul este greu de apreciat, pentru că Palies nu a adus din echipa de actori cu care lucrează în Franţa decât pe actriţa

Scenă din *Othello* de Shakespeare, regia BOCSÁRDI László.

Baguerra Poulin, restul distribuției fiind acoperit cu elevi ai Liceului de limbă franceză din Târgu Mureș, suprapuși peste proiecția unui film al spectacolului de la Paris. Puteai urmări jocul supraimprimării vocilor vii peste vocile înregistrate pe coloana sonoră a filmului făcut cândva la Paris. În esență, „orchestra vorbită" a lui Jean-Louis Palies rămâne o frumoasă utopie legată de spectacolul-lectură. Mult mai convingător în acest paradox al prezenței franceze la Târgu Mureș – un teatru literar în plin festival al teatrului-imagine – rămâne partea a doua a programului prezentat de *Influenscene,* susținută de actrița Baguerra Poulin, care a interpretat *Femeile* de Christian Rullier, un monolog foarte bine orchestrat, de data aceasta, cu proiecții cinematografice triple: filme cu detalii în afara textului – imaginea actriței în evoluția scenică – luate cu o cameră aflată la vedere, și portretul actriței care distorsionează și se reface pe suprafața unui cub translucid, o suită de imagini care se suprapun și se creează una pe cealaltă. O „viață a unei femei", interpretată de Baguerra Poulin, actriță de o seducție specială cu o dicțiune insinuantă și învăluitoare. Cu o asemenea orchestrație, monodrama lui Christian Roullier pare o dramă cu mai multe personaje. Francezii sunt mai preocupați decât românii de soarta dramaturgiei originale. Un proiect relativ recent, susținut de Ministerul Educației și SACD (Societatea autorilor și compozitorilor dramatici) , a avut ca rezultat apariția EAT (Écrivains associes au théâtre), un fel de Uniune a Scriitorilor de Teatru francezi și francofoni, ce „respinge criteriile de segregație estetică, de vârstă sau origine etnică", al cărei scop este promovarea dramaturgiei originale în toate mediile dar mai ales în școli și facultăți. Un act artistic autentic provenit din simbioza între teatru și poezie, rămâne, însă, spectacolul *Enfer et illuminations*, realizat de Michel de Meaulne la Teatrul de Poezie „Molière" din Paris, după versurile lui Arthur Rimbaud. Au fost și accidente: *Privește înapoi cu mânie*, piesa celebră a fostului „tânăr furios" englez John Osborne, în regia actorului și studentului la regie de teatru Lucian Pancu, nu era nici bun, nici rău, ci greșit. Greșit pentru excesul de contacte corporale realiste: lupte, îmbrânceli, îmbrățișări violente. Liviu Pancu a aruncat corpul actorului într-un haos neselectiv, fără să-și dea seama că nu poate abuza în acest mod de corpul actorului fără a rămâne nepedepsit. Astfel, Bianca Farcaș este de nerecunoscut (după prezența cinică translucidă din *Românie dragă, Elveția mea* de Cornel Udrea, în regia lui Cristian Ioan), rămânând, alături de Dana Pancu, la nivelul vorbirii de cameră. Iar Teo Marton, energic, nici vorbă, sparge timpanele, fără a găsi justa măsură a șoaptei care pune în valoare strigătul.

Nu departe de Târgu Mureș, la Turda, Alexandru Dabija a pus în scenă *Omul cu valize*, ultima piesă, s-ar părea, a lui Ionesco. În *Călător fără bagaje*, Jean Anouilh vorbea, între altele, despre ușurarea de a pierde memoria și a călători prin viață fără povara memoriei. În *Omul cu valize*, dimpotrivă, Eugène Ionesco, vorbește despre apăsarea memoriei, care ne însoțește trecerea prin viață. Fără îndoială, omul cu valize este Ionesco însuși, care nu se mai ascunde sub numele de Bérenger ca în *Rinocerii* sau în altele dintre piesele sale, textul fiind în mod deschis autobiografic. Un dialog cu sine, un solilocviu despre familie și patrie în care planurile temporale sunt intersectate de asemenea manieră încât bunica-fetiță o răsfață pe fiica ei matură. Răsturnarea este halucinantă : copiii alintă adulții. Ionesco vede viitorul dinspre prezent spre trecut, într-o perspectivă reversibilă asupra lumii: o fetiță este viitoarea mamă a mamei sale. Procedeul va fi reluat astăzi de Radu Macrinici în *Mama Lolita*,

unde experimentează răsturnarea evoluției biologice, *existența descendentă:* să te naști matur și să mori copil, să fii mamă și, apoi, nimfetă, pentru a folosi termeni din *Lolita* lui Nabokov. Alexandru Dabija a ales bine Teatrul de Stat din Turda pentru această premieră absolută în România, fiindcă noul director, actorul Cornel Răileanu, vrea să modernizeze stilul muncitoresc pentru care a fost creat în anii '50 ai secolului trecut Teatrul din Turda. Care nu a fost niciodată un teatru muncitorec și nici nu va fi, deoarece astăzi centrul industrial Turda nu mai există. Poate cuceri Cornel Răileanu un nou public în Turda cu Ionesco, fie acesta și ultimul? Ne îndoim, deși spectacolul este sprinten și are mai mult umor decât și-ar fi dorit Ionesco însuși. Important este că am văzut o echipă omogenă care practică un teatru modern, începând cu Cornel Răileanu însuși *(Primul bărbat)* și Cristina Pardanschi *(Bunica, Polițista, Roxane* etc), redescoperind după un an pe Anca Dămăcuș, actriță cu o expresie stranie aparte, pe Sebastian Marina, Cornel Miron și alții, provenind din Școala de teatru de la Cluj-Napoca.

Mircea MORARIU

Crâmpeie

Cum ne apropiem de clasici

Scris în 1859 și publicat în 1861, impunătorul poem filosofic și sociogonic *Tragedia omului* de Madách Imre este ceea ce s-ar putea numi cu un termen foarte la modă astăzi (adică *trendy*), un veritabil *brand* al literaturii dramatice maghiare. Precumpănitoare în el este ideea că omul trebuie să-și asume, cu intransigență virilă, destinul, oricât de potrivnic i-ar fi acesta, că în veșnica luptă dintre viață și moarte, învingătoare este mereu viața. Tudor Vianu compara *Tragedia omului* cu poemul eminescian *Memento mori* și credea că ambele sunt „poeme ale omenirii văzute prin speranțele, înfrângerile și luptele popoarelor". Alte comparații cu lucrări similare din literatura universală sunt oricând posibile. În cincisprezece tablouri, armonios articulate pe o idee filosofică generoasă, Madách a întocmit o veritabilă enciclopedie lirico-dramatică a idealurilor umanității.

Atunci când a proiectat montarea de la Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc, regizorul Gavriil Pinte a pornit de la premisa clasicității, uneori împovărătoare, a textului. *Tragedia omului* face parte din categoria lecturilor obligatorii, se studiază în școli și universități, a devenit aproape un bun comun, dar de fiecare dată ne apropiem de ea deopotrivă cu teamă și cu respect. În primele secvențe ale spectacolului e subliniată tocmai clasicitatea textului și se exploatează o teatralitate explicită, concretizată prin formula teatrului în teatru. La o masă lungă, vin și iau loc, rând pe rând, actorii care pregătesc viitoarea premieră cu *Tragedia omului.* Suntem, așadar, la ceea ce se cheamă „lectura la

masă". Fiecare interpret are în mână câte un exemplar din respectiva carte de căpătâi, se citesc „pe roluri", cu admirație cvasireligioasă, replici celebre. Treptat, se produce o schimbare de perspectivă și se instalează un amalgam programat de stiluri, astfel fiind evidențiate puternicele resurse teatrale ale poemului și posibilitatea lecturilor plurale. Scenografia gândită de Roxana Ionescu – simplă și economicoasă – e subordonată respectivei idei, susținând dinamica reprezentației. Unul dintre tablouri se joacă în foaier și se face legătura dintre cele două părți ale reprezentației. Aceasta dobândește alura unui spectacol de grup, echilibrat structurat, în care planurile, stilurile, atitudinile alternează organic, se completează fără hiatusuri. Firește, se cuvin evidențiați interpreții rolurilor principale – Kosztándi Zsolt (*Adam*), Keresztes Szabolcs (*Lucifer*) și Antal Ildikó (*Eva*), dar și Giacomello Roberto, lor alăturându-li-se, de altfel, întreaga distribuție, actori în imensa lor majoritate tineri, ce dovedesc că și într-un loc mai puțin frecventat de critica de specialitate și într-o instituție relativ mică poate fi văzut teatru la standarde calitative apreciabile.

Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc – *Tragedia omului* **de Madách Imre. Regia artistică: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Kosztándi Zsolt, Keresztes Szabolcs, Antal Ildikó, Ciugulete Csaba, Dalnoky Csilla, Fekete Bernadetta, Fülöp Zoltan, Giacomello Roberto, Kozma Attila, Lörincz András Ernö, Lung László Zsolt, Mardirosz Agnes, Márton Eszter, Szabó Enikö, Varga Sándor. Data reprezentației: 18 mai 2005.**

Vulgaritate fără limite

Habar nu am cine este Nicolae Duțu, tot la fel cum îmi sunt total necunoscute rațiunile în virtutea cărora o instituție de spectacole cât se poate de respectabilă precum Teatrul *Luni* de la *Green Hours* din București, răsplătită în această primăvară de UNITER printr-un premiu special tocmai pentru calitatea experimentelor artistice pe care le promovează, își pătează blazonul introducând în repertoriu un text lipsit de orice valoare, text ce se cheamă *America-știe-tot*, aparținându-i unui neavenit care nu știe nimic despre scrisul pentru teatru. Recunosc că ideea de la care pleacă improvizatul dramaturg e generoasă, căci pretinsa partitură ar vrea să ne istorisească povestea unor oameni cărora le lipsește dragostea adevărată. Defilează prin fața noastră oameni din viitor, cyborgs și cybor-sex, vedem un decor și costume futuristice concepute de Alina Herescu, pendulăm între căsătoria virtuală, căsătoria temporară și căsătoria din dragoste. Dar mai cu seamă se devarsă asupra noastră un potop de vulgaritate. Și oricât de îndrăzneț, de dornic de experiențe și experimente ar fi Radu Afrim, regizorul așa-zisei întâmplări artistice, nimic nu-i justifică alegerea repertorială, care se transformă într-un spectacol ce se joacă tocmai în buricul Bucureștiului și e plimbat prin festivaluri. Într-o atmosferă insuportabilă ce devine asfixiantă din pricina stupidităților ce i se servesc cu supramăsură spectatorului de bun-simț, doi actori foarte buni – Andreea Bibiri și Constantin Cojocaru, un tânăr promițător – Marius Manole și alți doi interpreți – Alin Teglaș și Romulus Chiceric, alături de cantautoarea Ada Milea, reîntoarsă la profesia ei de bază, actoria, se exhibă într-un amalgam situat în vecinătatea puțin onorantă a prostioarelor lui Doru Octavian Dumitru ori ale grupului Vacanța Mare. Singurul lucru bun ce se poate spune despre oroarea la care am fost

martor e că nu dăunează mult, ceea ce nu înseamnă însă că nervii omului normal nu sunt puși la grea încercare.

Teatrul *Luni* de la *Green Hours*, București – *America-știe-tot* **de Nicolae Dutu; Regia artistică: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Ada Milea. Cu: Andreea Bibiri, Marius Manole, Ada Milea, Constantin Cojocaru, Alin Teglaș, Romulus Chiceric. Data reprezentației: 30 mai 2005.**

Cazna de a fi spectator

În 1956, John Osborne intra pe piața literaturii dramatice engleze și, mai apoi, mondiale, cu piesa *Privește înapoi cu mânie*, care a deschis drumul „furioșilor" britanici, repede urmat de alți furioși din întreaga lume. Interesant e detaliul că, pe meleagurile românești, Osborne e mai curând cunoscut prin filmele turnate după piesele sale, celei deja citate adăugându-i-se *Cabotinul*, scrisă în colaborare cu Anthony Creighton și *Epitaf pentru George Dillon.* De altfel, cel mai cunoscut și împlinit spectacol cu *Privește înapoi cu mânie* a fost înscenat de regizorul de film Andrei Blaier. În stagiunea 1995/1996, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, s-a săvârșit o montare deopotrivă emoționantă, sinceră și simplă cu această piesă, semnată regizoral de Theodor Cristian.

Iată că la vreo nouă ani de la respectiva montare, vedem o nouă versiune scenică a piesei-pilot a lui Osborne, versiune gândită regizoral de un tânăr actor, Liviu Pancu, despre care aflu că tocmai își va da licența în regie de teatru. Din păcate, ceea ce e lucrarea de diplomă a lui Liviu Pancu se prezintă într-o formă tare debilă din punct de vedere artistic. Deși tânărul regizor a tăiat zdravăn din textul lui Osborne, acea oră și patruzeci de minute, cât durează reprezentația, creează impresia că timpul s-a supradilatat. Nu am detectat în spectacol nici un fel de idee regizorală validă. Iar cei distribuiți în spectacol fac față cu greu dificultăților reale ale textului și dau impresia de cras diletantism. E drept că Jimmy Porter spune la un moment dat „de ce să nu urlu? Ăsta e singurul lucru la care mă pricep în casa asta", numai că replica în cauză nu-i îngăduie nicidecum actorului Theo Marton, altminteri băiat prezentabil și care se mișcă destul de bine, să ne supună la chinuri inimaginabile din pricina vocii sale extrem de stridente ce, pur și simplu, îți zgârie urechile și creierul. Dana Pancu, studentă în anul al II-lea la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș, distribuită în rolul Alison, are grave probleme de dicție pe care nu știu prin ce minune cineva le poate corecta. Marius Turdeanu și Bianca Fărcaș izbutesc să fie corecți, în vreme ce veteranul Ion Rițiu își rostește replicile desfăcut, cu pauze, de parcă ar declama poezie, prelungindu-și astfel inutil și ostentativ prezența pe scenă.

Teatrul Național din Târgu-Mureș – Compania „Liviu Rebreanu" – *Privește înapoi cu mânie* **de John Osborne. Regia artistică: Liviu Pancu. Scenografia: Mihai Sorohan și Silvia Hornei. Cu: Theo Marton, Marius Turdeanu, Dana Pancu, Bianca Fărcaș, Ion Rațiu. Data reprezentației: 18 mai 2005.**

Provocarea minții, palpitul sufletului

În urmă cu aproape un an, regizorul Alexandru Colpacci aducea în circuitul teatral românesc, printr-un spectacol realizat la trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea, numele lui Janusz Glowacki. De origine poloneză, născut în

1938 la Poznan, emigrat în Statele Unite, Glowacki valorifică în scrisul său pentru teatru premisa că literatura e o mare bibliotecă din care oricine e îndrituit să împrumute orice, dar nu numai spre a citi, ci și a scrie. Bunăoară, în *Antigona la New York*, identificăm numeroase indicii că dramaturgul era inspirat de *Emigranții* lui Mrożec. De altminteri, se pare că textul ar fi fost cunoscut de eminentul critic Jan Kott, care l-ar fi apreciat ca numărându-se printre cele mai valoroase trei texte din literatura dramatică poloneză de azi, printre celelalte figurând chiar *Emigranții*.

În *A patra soră*, piesă pe care Colpacci a pus-o în scenă la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós", punctul de plecare e dat de celebra piesă *Trei surori* de A.P. Cehov. Olga, Maşa și Irina au ajuns într-o Moscovă postsovietică (aici Glowacki, aflându-se în vecinătatea imediată a unui Galin din *Audiția*), dar se pare că ceea ce au găsit în orașul visurilor lor le e mai degrabă ostil și tocmai de aceea se gândesc să emigreze în America, al cărei mod de viață le este cunoscut mai curând prin numeroasele filme de serie B pe care le devoră ori prin obiectele contrafăcute ce poartă ostentativ inscripția „made in USA". Rebotezate Vera, Tania și Katia, cele trei au ocupații anodine și visuri multe. Prima e secretară și îndrăgostită de un cunoscut om politic, Tania

Scenă din *A patra soră* de Janusz Glowacki.

studiază coregrafia, în vreme ce Katia se ocupă de îngrijirea unui tigru de la circ, din hrana căruia mai ciupește pentru a îmbunătăți mesele familiei. În jurul lor defilează o umanitate deopotrivă complexă și marginală, de foști, de inadaptabili, invariabil simpatizanți ai alcoolului. Plus o a patra soră care e, de fapt, un băiat, Kolea, copil al străzii, adoptat de familie, căruia îi revine să se ocupe de treburile casei. El e fata în casă. Multe sunt întâmplările ce se consumă de-a lungul celor trei ore de spectacol, cea mai spectaculoasă fiind că tânărul Kolea, travestit în femeie, pleacă în America, de unde se întoarce cu o grămadă de bani. Piesa lui Glowacki e scrisă cu talent, dramaturgul stăpânește planurile acțiunii, textul te cucerește prin starea de adevăr căreia îi conferă substanță numeroasele și imprevizibilele răsturnări de situație. Are autenticitate, transparență, poezie subtextuală, inefabil poetic, tensiune sentimentală și comprimă numeroase încercări ale vieții. Sau, cum scrie în caietul-program al spectacolului însuși regizorul temeinicului spectacol târgumureșean, „scrierea dureroasă, poetică a lui Glowacki, nu este ușoară și nici plăcută. Teatru în film, film în teatru, farsă amestecată cu dramă, grotescul cu adevărul, comicul care se transformă în groază. Toate acestea duc la o opinie generală asupra soartei omenești."

Scriind toate acestea, Alexandru Colpacci formulează deopotrivă ordonarea temelor spectacolului, organizate într-o remarcabilă sintaxă dramatică, dar și însușirile acestuia. El e deopotrivă vesel și trist, colorat, pitoresc, atractiv, dar, mai cu seamă, grav și meditativ. O montare în care mâna regizorului se simte peste tot, dar cu discreție și calm, nicidecum la modul agresiv ori ostentativ. Valorizând nucleul greu de fapte și idei din text, Alexandru Colpacci a înfăptuit o montare ce se validează și se exprimă mai cu seamă prin actori. Regizorul a asigurat omogenitatea interpretării, ceea ce înseamnă că ansamblul e perfect sudat. Dar aproape fiecare actor are șansa de a-i fi rezervat un număr solistic. Excelent evoluează Berekméri Katus (*Vera*), Fodor Piroska (*Katia*), dar, mai cu seamă, Darabont Mikold (*Tania*). Dar cine cucerește cu adevărat este debutantul Bodolai Balázs, în rolul lui Kolea, nimeni altul decât „a patra soră". Acesta izbutește ca, fără să rostească un cuvânt în primele zeci de minute bune ale spectacolului, să ne determine să ne concentrăm privirea asupra lui. În verbozitatea generală, tăcerea lui, intens jucată, deține funcții contrapunctice. Desfășurarea ulterioară a lucrurilor confirmă impresia că anodinul adoptat e personajul spectacolului. Însă buni sunt deopotrivă și ceilalți interpreți din distribuție – Karp György, Balázs Eva, Szekelyes Ferenc, Zayzon Zsolt, Tatai Sándor, Henn János, Sebestyen Aba, Harsányi Zsolt, Ördög Miklós Levente, ce dau expresie ratării, invidiei, lașității, compromisului, toate acestea dobândind în spectacol valoare de semn. Un semn ce-și găsește utile completări în scenografia Julianei Vâlsan, alcătuită preponderent dintr-un dulap imens pe rafturile căruia se găsește o cantitate uriașă de sticle de băutură de mult golite. Asistăm, așadar, la un spectacol dens, lucrat cu minuțiozitate, cu grijă față de actori și care are însușirea de a-i pune pe gânduri pe spectatori, tocmai pentru că în substanța lui se află miezul unei veritabile provocări.

Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós" – *A patra soră* de Janusz Glowacki. Regia: Alexandru Colpacci. Scenografia: Juliana Vâlsan. Cu: Berekméri Katus, Darabont Mikold, Fodor Piroska, Karp György, Balázs Eva, Bodolai Balázs, Ferenc, Zayzon Zsolt, Tatai Sándor, Henn János, Sebestyen Aba, Harsányi Zsolt, Ördög Miklós Levente. Data reprezentației: 17 mai 2005.

SIGHIȘOARA

Ion CAZABAN

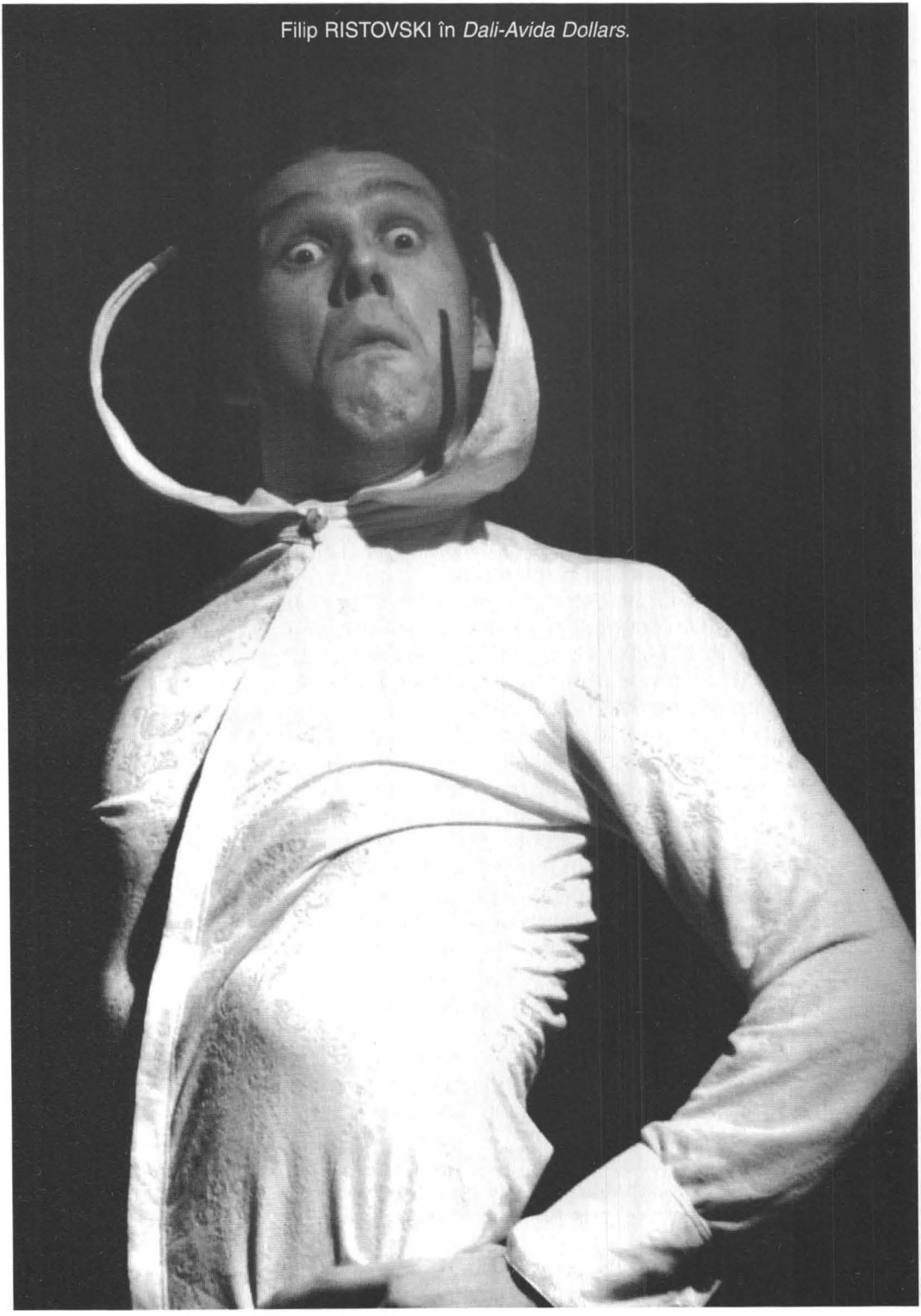
„Atelier" la nouă adresă

Deși, la un moment dat, fusese pe muchie de cuțit, unul dintre cele mai importante festivaluri teatrale din țară „Atelier", nu și-a întrerupt existența. Dacă se întâmpla așa ceva, ar fi fost necesar să fie luat de la început. Pentru că, până acum, este singurul nostru festival preocupat programatic de multitudinea direcțiilor inovatoare ale teatrului de la noi și de peste hotare. Stingerea lui, după o îndelungă afirmare, ar fi fost mai mult decât regretabilă (la fel de regretabilă cum a fost dispariția altui festival cu destinație precisă, cel de la Bistrița, discutarea obiectivelor și formelor de expresie ale „teatrului alternativ" intrând apoi în ceață). Mutându-se la Sighișoara, Festivalul „Atelier" a dorit să continue și a reușit, cu sprijinul tuturor celor care au crezut în el. Desigur, nu-i destul să schimbi locul: trebuie văzut dacă s-a găsit ambianța prielnică, pentru ca scopurile Festivalului să fie puse în evidență și să fie primite cum au fost concepute. Astfel, publicul trebuie format în permanență, inclusiv în perioada dintre ediții, pregătit cu manifestări teatrale de altă factură decât s-a obișnuit. Pentru unii, a fost, poate, surprinzător că festivalul se caută pe sine, nonconformist, atras de modern și postmodern, între zidurile unei cetăți medievale. Dar nu e prima oară și s-a dovedit posibil. Cetatea devine un fond de contrast care impune și mai clar noutatea spectacolelor (cum a fost, odinioară, clădirea de secol XIX a Teatrului Național din Iași pentru montările lui Maican și Sava!).

Preocupările anunțate la edițiile precedente ale Festivalului le-am regăsit intacte în paginile de program avute la îndemână. Cu un adaos firesc care pune, aici, accent pe atracțiile turistice, complementare. Din tot ce și-a propus consecvent Festivalul, spectacolele incluse au semnalat mai ales, prin textele prezentate (uneori radiofonic), câteva tendințe actuale din dramaturgie, prea puțin din regie și din arta actorului. Dintre formele de expresie scenică, s-a preferat, ca și în trecut, teatrul-dans. Din diversitatea spațiilor de joc ce așteaptă să fie descoperite în cetate, spațiul neconvențional a rămas încă neștiut, cu o singură excepție, când a fost funcțional ales și incitant utilizat. Pentru viitor, un contact prealabil al regizorilor, ce-și vor aduce spectacolele, cu spațiile cetății ar fi soluția potrivită. Implicarea preconizată a publicului s-a încercat fie prin apropierea de interpreți (în pivnița amenajată la Centrul educațional interetnic sau în barul de la Clubul „Insomnia"), fie prin procedee interactive, ducând la dialog pe o anumită temă (Teatru–Forum). Au lipsit, însă, și de data asta, dezbaterile cu publicul pe marginea spectacolelor. În schimb, să zicem, serile au cuprins câteva întâlniri foarte plăcute, sentimentale și spirituale totodată (cu cântărețul Adrian Ivanițchi, poetul Frieder Schuller, actrița și poeta Ioana Crăciunescu)

Fiecare zi de festival s-a deosebit de cealaltă, a dat satisfacții certe, dar ne-a cerut afinități și receptivitate pentru evenimentele programate.

6 iunie. Suntem în sala vechii primării, ornamentată și aurită pe gustul altor vremuri. Deschiderea Festivalului într-o atmosferă amicală, fără surplus de



Filip RISTOVSKI în *Dali-Avida Dollars.*

discursuri oficiale. Atât primarul orașului, cât și directorul organizator dintotdeauna al acestei manifestări teatrale de prestigiu, Radu Macrinici, au spus exact ce trebuie spus.

Uvertura propriu-zisă a fost *Lecția de muzică a lui Hamlet* (Compania de Teatru Instrumental, Timișoara), un foarte promițător început de festival. Un spectacol consacrat muzicii de scenă a lui Tibor Cári, cel care compune frecvent pentru regizorul Victor Ioan Frunză. Nu întâmplător, a prezentat Attila Balázs care a intervenit adesea, dând indicații de execuție sau cântând (voce), împreună cu alții. Cunoștea prea bine partiturile, fiind, interpretul celor mai multe montări menționate. Le apreciază succint, comunicând, probabil, intenția regizorală – *Lecția*: „o tulburătoare sinucidere a inocenței" (ascultăm fragmentul „Orașul", melodios, antrenant, evitând să insinueze ce va urma); *Scaunele*: „o romanță despre nimic"; *Darul Gorgonei:* „ars poetica lui Frunză". Din *Hamlet*: muzica de cabaret vesel de la nunta reginei cu unchiul asasin, cântecul lui Hamlet, Horațio și al groparilor în cimitir. Din *Istoria comunismului* s-a ales un „tangou d'amore", executat ca un marș cu voci și percuție. Din *Turandot*, auzim cele trei întrebări ale prințesei (una pusă în greaca veche, alta în ebraică), de o sonoritate puternică, tensionată, dar și cu o notă de feminitate voioasă. Deși desprinsă de spectacol, muzica ne ajută să accedem la concepția lui. Desigur, cu ajutorul prezentatorului care, printre altele, a îndemnat publicul să propună o improvizație muzicală, rezolvată imediat: întâlnirea tinerilor nobili cu doica, din *Romeo și Julieta.* A fost un divertisment instructiv pe un subiect de specialitate, despre care se vorbește rareori.

Seara, în sala „Eminescu" (Casa de cultură), după lansarea volumului *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, prezent fiind autorul, Matei Vișniec, s-a jucat una dintre piesele sale, *Spălătorii de creiere.* O mai văzusem la București, în regia Cătălinei Buzoianu, care ne relevase umorul amar, și la Chișinău, în aceea a lui Petre Vutcarău, oscilând între ironie acidă și vibrație poetică. Cei trei actori veniți din Granville (Franța) au optat pentru expunerea lucidă a scurtelor parabole închipuite de Vișniec, cu fantasticul lor, uneori amețitor, constant semnificativ. Stând sau mișcându-se lângă niște hârdae fumigene, într-un spațiu mai mult obscur, cei trei relatează aproape liniar, cu infime (dar suficiente) variații vocale, o serie de întâmplări ce pot fi socotite, și ele, din „irealitatea imediată". Sau, mai dur, niște povești exprimând patologia socială. Despre centrul pentru spălarea creierului „gratuit și obligatoriu". Despre utilizarea abuzivă, discreționară, a cuvintelor – de la celebrele „libertate, egalitate, fraternitate" la banalul „sfoară"... Tocmai cuvântul va dovedi lipsa de comunicare, va face să răsune vidul singurătății. Este un spectacol în care aproape toate parabolele au, până la urmă, un cuvânt-cheie, dar unul care nu deschide nimic. Dimpotrivă, demonstrează situația fără ieșire.

7 iunie. Anca Rotescu a tradus, întâia oară la noi, cartea lui Augusto Boal, *Jocuri pentru actori și non-actori* (Fundația Concept, 2005). Lansarea a dat prilej Teatrului Ariel din Târgu Mureș, regizorului Gabriel Cadariu, să ne implice într-un mini-spectacol interactiv, cu demers educațional în cadrul proiectului „Nu da șpagă!". Odată enunțat scenic subiectul (un tânăr are nevoie urgentă de un doctor – poate fi tratat fără obișnuitele „atenții" și „cadouri"?), publicul a fost invitat să-și spună părerea, să discute comportamentul personajelor, referindu-se la situații asemănătoare din viață.

Beautiful Whiteness (Silence Theatre, Cluj-Napoca și Panboro Szinhaz, Budapesta) a condensat într-un spectacol ținut între dans și pantomimă, cu câteva

momente remarcabile, drama cehoviană *Trei surori*. Fără să impună o concepție distinctă, imaginea scenică are, totuși, meritul unei elocvențe vizuale convingătoare. Jocul cu scaunele – inițial împrăștiate fără țintă, eventual cuplate după rutina zilnică – va căpăta alt dinamism, altă miză, alt sens, o dată cu venirea lui Verșinin. Relațiile sentimentale ori conflictuale dintre Maşa–Kulâghin–Verșinin și Irina–Tuzenbach–Solionâi sunt imaginate într-o paralelă care le dă, uneori, o stridență melodramatică, nu lipsită de o undă comică. Amploare gestuală primesc disputele dintre Andrei și Natașa, aceasta manifestându-se agresiv, violent, cu un soț care umblă ca un cățel după ea și poate aluneca moale ca o cârpă. Întreruptă de lungi tăceri, muzica însoțește o mișcare dansantă sau care ilustrează pantomimic caractere și relații. Spectacolul a eliminat replicile, dar păstrează comportamentul sonor, spontan, al femeilor pasionale sau voluntare: geamătul erotic, exclamația furioasă, plânsul scâncit al Maşei, interjecțiile Natașei. Scaunele își vor redobândi rolul, dar invers decât la început: Verșinin trece de pe un scaun pe altul, căutând să scape încercărilor de apropiere ale Maşei. Și acum (după montarea Ancăi Bradu de la Sibiu), Natașa are gestul final, decisiv: cele trei surori, prăbușite sufletește, vor fi așezate după voia ei, satisfăcută de ordinea introdusă.

În aceeași seară, asistăm la un experiment de teatru radiofonic, fără replici, redus la lectura didascaliilor. Teatrul lui Roberto Mazzuco este intitulat, pentru adecvare la gen, *Cum se zice* (firește, altfel decât pe scenă). Regizorul Mihai Lungeanu a individualizat fiecare personaj printr-un instrument muzical cu capacitate de a reacționa amuzant, ironizând clișeele de subiect și de joc melo-bulevardier.

Spre miezul nopții, îl aplaudăm pe cântărețul folk Adrian Ivanițchi care a alcătuit un program retro, pe versurile poeților Leonid Dimov, Horia Bădescu, Adrian Păunescu, Adrian Popescu... Celor din sală le dedică, zâmbitor, un cântec. Îmi revine unul cu text de Cezar Ivănescu: „Când eram mai tânăr / Și la trup curat..."

8 iunie. După un workshop pregătit operativ, Ulrike Döpfer (München) ne oferă rezultatele. Ulrike a montat și la „Nottara"; este dansatoare, preocupată de absența mișcării din spectacolul de conversație. Prin anii '70, a lucrat cu Grotowski, a fost interesată de teatrul japonez. Pe scenă, tinerii actori se mișcă fără cuvinte. Este o demonstrație fondată pe exerciții didactice, urmărind ritmul interior, dinamica reacției corporale, mai ales.

Peste puțin, sunt la un spectacol de conversație și îmi dau seama ce mult poate spune când este privit!. Am ocazia să văd *Zaruri și cărți*, adus din capitală (Clubul „Prometheus"), cu Florin Piersic jr. și Petre Fumuru. Barul de la „Insomnia" este supraaglomerat. Se joacă fără excese teatrale, dar și fără falsă veridicitate, o reușită miniatură comportamentală. Complexitatea psihică a noneroilor, dramatismul „faptului divers", crescendo nevrotic se întâlnesc în schizofrenia relațiilor umane, sub presiunea eșecului iminent.

Din nou, o audiție radiofonică: *Amalia respiră adânc* de Alina Nelega (realizare a Studioului din Tg. Mureș). O monodramă cu Monica Ristea, înfruntând cu succes registrele stilistice și modificările de „stare", de conținut emoțional. Personajul său nu-i deloc ușor, nici măcar în condițiile înregistrării radiofonice (și va fi încă o probă de maturitate interpretativă la viitoarea urcare pe scenă). Prin amănunte biografice și referințe istorice, este monodrama „socializării" unei familii burgheze, dar și evoluția dramatică a unei intoxicări care atacă și trupul, și mintea, din copilărie până în ceasul agoniei. În această cronică de familie la persoana I,

Amalia trăiește vorbind mereu despre ceilalți, dependentă de ei. De aceea, accesele ulterioare de nimfomanie par să aibă și altă motivare decât cea senzuală. Moartea însăși înseamnă o regăsire a morților săi. „Amalia, respiră adânc și taci!" conține îndemnul matern la supraviețuire într-o conjunctură mortală. Și nu putem omite cuvintele, de fapt o superbă parafrază: „Nu vreau să mor până nu mă trezesc din acest vis, care-i viața mea!", cuvinte răsfrânte tulburător în viziunea din urmă. Probabil, montarea scenică va da textului nu numai imagine, dar și altă coeziune, altă „respirație"...

9 iunie. Despre spectacolul sătmărean cu *Îngerul electric* nu-s prea multe de spus. De bine. O distanță enormă îl desparte de tandrețea, de umorul, ce însoțeau tragismul montării lui Radu Afrim de acum câțiva ani.

Ca în fiecare an, dansatorul Hikaro Otsubo din Tokio, a fost prezent și la această ediție. *Visul fantastic al unui animal*, spectacolul său, transpune în dans „buto" câteva povestiri și imagini medievale japoneze. Pe o muzică în care distingem vioara, flautul, dar și un cor bărbătesc, Otsubo nu va fi doar un singur personaj, ci câteva, individualizate în atitudini și momente distincte. Cu fața ca o mască albă, dansul său este proteic, mimetic și stilizat după reguli pe care abia le bănuim. Îl simțim concentrat, adâncit în sine, purtat de o încordare lăuntrică, în trecerile bruște de la o îndelungată lentoare la gestul rapid. Există o forță la pândă, o tensiune greu de stăpânit în linia mișcărilor sale care se elaborează câte puțin, imperceptibil. La care se adaugă sunetul vag al unui clopoțel cristalin. Este un continuu „suspense", vizualizat corporal, dus la paroxism. Devenim sensibili la micromișcare, la detalii de o clipă. Privit din spate, trupul său freamătă în zbaterea omoplaților, săltând ca un rest de aripi. Din față, este de o paloare tragică. Duce în dinți o eșarfă purpurie ca sângele. Poate chiar așa a vrut să-l vedem, acolo, în preajma sutelor de păsări din hârtie colorată sau neagră, scuturate de sus, ucise, carbonizate, amintind cataclismul atomic... Nu-i destul, totuși, să-l definim într-un context informativ, ci este necesar și altceva: subtextul cultural (antropologic), greu de atins pentru noi.

Seara, în pivnița de la Centru, ne întâlnim cu poetul sas Frieder Schuller, plecat de peste două decenii în Germania. A fost secretar literar la teatrul din Sibiu. Amintiri de aici, impresii de dincolo, versuri citite...

10 iunie. *Dali-Avida Dollars*, spectacolul Mălinei Andrei, își păstrează cota calitativă de la premieră. Dificultățile asumate în portretizarea personajului titular și cele care decurg din modalitatea scenică au fost rezolvate cu aceeași abilitate de Filip Ristovski. Cineva e deranjat de prea desele schimbări de costum care, pentru mine, erau comportament semnificativ și integrate într-o teatralitate specifică.

Stop the tempo, cu textul și regia Gianinei Cărbunariu (Teatrul „Luni" de la Green Hours), a fost programat la o oră când criticii erau invitați în altă parte, la o premieră foarte așteptată. Ceea ce nu a modificat, însă, prestația celor trei interpreți, nu a atenuat virulența jocului. O interferență de monoloage ale unor tineri pentru care *a fi* înseamnă să te opui singurătăților însumate în colectivismul de discotecă.

Premiera, pregătită special în festival, a fost *Așteptându-l pe Godot*, după Beckett (Teatrul din Turn, Sighișoara). Regizorul Szabo K. István a montat-o pe lunga scară de lemn acoperită, ducând spre catedrala din deal. Scara construită de secole va funcționa, acum, ca un tunel al timpului. *Estragon* (Vitalie Bantaș) și *Vladimir* (Nelu Roman), echipați soldățește, urcă țopăind câte două trepte,

năduşiţi, obosiţi. O grabă ciudată îi aduce în faţa noastră, a spectatorilor ce stăm pe la jumătatea scării.. Poate sunt dezertorii, poate evadaţii din prizonieratul vreunui război controversat. *Pozzo* (Nicu Mihoc) şi *Lucky* (Inna Andriucă) vin împreună din împrejurări diferite: un Napoleon care şi-a pierdut gloria – apoi vederea – nu şi comportamentul tiranic, alături de o contesă umilită şi alungată, probabil, de Revoluţie. Prin aspectul dat de regizor, personajele permit astfel de conotaţii, iar textul din foaia-program duce spre ele... Nu relaţia cu intangibilul Godot primează, ci aceea imediată dintre oprimaţi şi tiran. Răsturnările de situaţie şi raporturi sunt temporare. Pentru că există un imuabil destin al oprimaţilor – unii mai oprimaţi decât alţii. Rătăciţi, disprețuiţi, bătuţi şi bătând la rândul lor, cei care aşteaptă zadarnic şi cei care nu mai aşteaptă nimic vagabondează prin tunelul istoriei. Actorii au adoptat ludicul aparent şi burlescul de un tragic incert. S-au oprit la noi, dar vor trece peste noi, luându-ne cu ei, sus, afară, în frigul pătrunzător al nopţii, unde copacii de un „verde crud" strălucesc în lumina reflectoarelor. Acolo, de o creangă, Estragon şi Vladimir vor fi spânzuraţi, străjuiţi implacabil de Pozzo şi Lucky... „Asta-i situaţia", cum se spune, „aşa a fost să fie"...

În ultima seară, de un frig surprinzător, petrecută la Festival, supa fierbinte de ceapă, oferită după obicei de Ioana Crăciunescu, a fost apreciată ca niciodată!

Ediţie de acomodare la noua ambianţă şi de echilibrare a intenţiilor cu posibilităţile, ediţia a 13-a a festivalului „Atelier" n-a fost cu ghinion. De ce a 14-a n-ar fi la fel?!

Mircea GHIŢULESCU

Teatrul din Turn

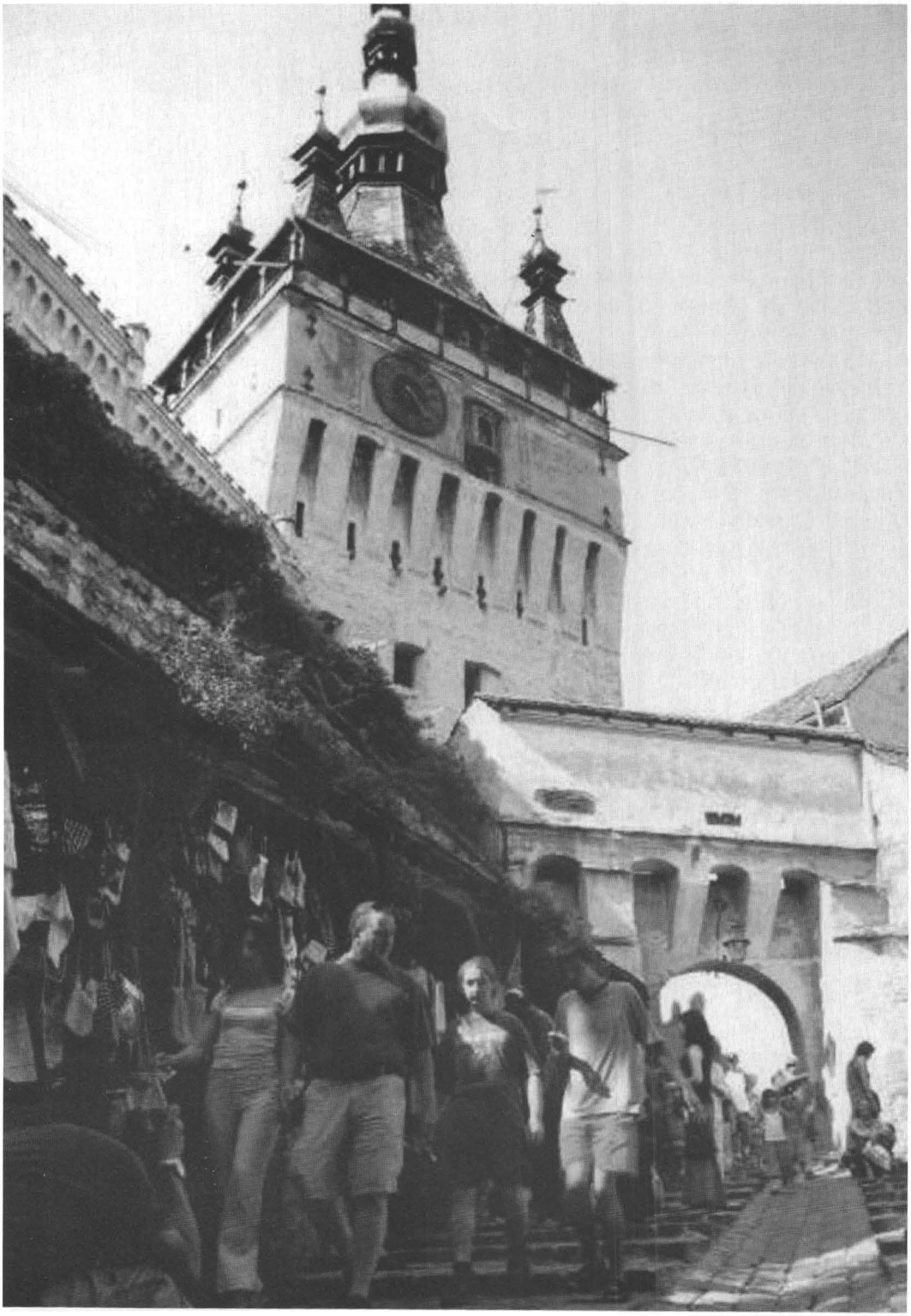
Sighişoara (Sachsburg, oraşul saşilor, saxonii împroprietăriţi în Ardeal, pe teritoriul unui stat ce avea să devină România), este un punct european în care se pot uni culturile fără amestecul omului. Nu este nevoie decât de bani pentru a pune un accent pe această inevitabilă metisare. Pentru estici, cele mai frumoase oraşe din lume sunt cele catolice, iar Sighişoara este (Sibiul, Bistriţa, de asemenea) o recenzie a trecerii catolicismului prin România şi a forţei sale artistice: arhitectura care se vede şi muzica dintre ruine. La Sighişoara, Radu Macrinici a implantat în Centrul Medieval **Festivalul de Teatru Atelier,** fondat în 1993 la Sfântu Gheorghe. Aici, o instituţie de artă ce merită a fi cunoscută (Teatrul din Turn) s-a auzit muzica teatrului într-o noapte de primăvară rece (6–11 iunie), la spectacolul lui Szabo K. István cu *Aşteptând*-ul *pe Godot* de Samuel Beckett. Imprevizibil, spectacolul se desfăşoară de jos în sus pe „Scara acoperită" ce duce pe coasta muntoasă de la „Turnul cu ceas" la „Biserica din Deal". O scară acoperită (cu rigoarea saşilor care voiau să-şi ducă odraslele la Liceul German de lângă Biserică fără să folosească umbrele când plouă), un hău obscur, luminat intermitent de reflectoare puternice asigurate de Teatrul Ariel din Târgu Mureş. Între cele 200 de trepte, poate pe la jumătatea distanţei, *Estragon* (Vitalie Bantaş) şi *Vladimir* (Nelu Roman) – doi actori

puternici şi contrastanţi – acumulează acea singurătate universală zgomotoasă din piesa lui Beckett. Undeva *á mi pante*, cum spunea în limba franceză Georges Banu, vorbind despre lipsa de frontiere dintre rău şi bine. Aşadar, Szabo vede pustiul lui Beckett undeva *á mi pante*, la frontiera dintre rău şi bine, jucat de doi clovni împrumutaţi de Beckett din lumea circului. Dar clovnii lui Szabo K. István sunt doi soldaţi rămaşi pe un *no man's land* (spunea Magdalena Boiangiu) într-un război al speranţei ce nu se va termina niciodată. Ei urcă scările cu mişcări comice pentru a ajunge la jumătatea distanţei dintre bine şi rău. Dar vine din spate Teroristul Binelui, Pozzo, interpretat de Nicu Mihoc (un Napoleon degradat), însoţit de androginul Lucky (splendidă umilinţa Innei Andriucă). Undeva în spate, Zeno Apostolache, la acordeon, cântă un refren trist. E frig şi înţelegi că nu poţi aştepta nimic de la Godot. Un spectacol unic şi irepetabil ca toate aceste reprezentaţii în spaţii neconvenţionale care se întâmplă să se potrivească perfect cu locul, ora şi temperatura aerului.: Sighişoara, „Scara acoperită", noaptea la ora 23, maximum 8 grade. Gustul sighişorenilor pentru teatru este incontestabil dar spectatorii timizi. Abia a reuşit sa umple Sala „Mihai Eminescu" japonezul Hikaru Otsubo care a transformat pictura în dans în spectacolul intitulat *Visul fantastic al unui animal.* El şi-a imaginat un libret coregrafic după caricaturile animaliere ale pictorului medieval japonez Toba Sojo. Nu ştim cât de fidel este acest transfer, dar expresivitatea corpului este incontestabilă. Japonezul creează, în tehnica dansului *buto*, mici anecdote cu animale (secvenţa maimuţei care se bucură de viaţă doar pentru a muri, este mai mult decât o anecdotă), dar expresia acestui chip ascuns sub o mască de fard este, cel mai adesea, îngrozită. Diferenţa dintre *buto* şi coregrafia europeană este de ordin ritmic: dacă europenii tind să atingă performanţa prin accelerare, japonezii o realizează prin încetinirea activităţii muşchilor ţinuţi sub un control sever şi istovitor. Viitorul Festivalului Atelier este asigurat de asemenea spectacole mici şi intense.

Ludmila PATLANJOGLU

„Evul mediu nu s-a sfârşit încă!"

„Micul şi Berea" nu au mai fost atracţia Festivalului de Artă Medievală de la Sighişoara. Proiectul prezentat la concurs de Radu Olăreanu – lector universitar la Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureş, Catedra Arta Actorului – şi acceptat de primarul Dorin Dăneşan a revitalizat această manifestare. Printr-un program ferm, cu opţiuni artistice variate şi o atitudine exigentă până la sancţiuni severe la adresa celor care încercau să maculeze buna desfăşurare a evenimentului, oficialităţile sighişorene, noul director artistic Radu Olăreanu, directorul executiv Ducu Bertzi şi o inimoasă echipă de colaboratori au reuşit timp de trei zile (29–31 iulie) să atragă la Sighişoara 25 de mii de spectatori, la o întâlnire cu o ţinută culturală aleasă. Tema: „Obiceiuri şi credinţe medievale" am regăsit-o în spectacole de teatru, concerte, expoziţii, momente interactive de



dans şi muzică care animau străzile, turnurile, piaţetele, bisericile, clădirile culturale şi istorice ale Cetăţii.

Ambientul acestui ansamblu arhitectonic unic în Europa era fermecător. Meşteşugarii şi studenţii de la Arte Plastice îşi expuneau spre vânzare produse tradiţionale din lemn, ceramică, sticlă, pânză, metal. La fiecare colţ de stradă, lângă fiecare turn sau boltă, te întâmpinau cavaleri, prinţese, vrăjitoare, magi, călugări, târgoveţi. Maestrul de ceremonii al acestui teatru în aer liber era un toboşar (Dorin Stanciu), a cărui credinţă în joc reuşea să atragă publicul ce umplea Cetatea de dimineaţă şi până târziu, în miezul nopţii. Festivalul a avut şi oaspeţi de onoare, învestiţi de organizatori, la deschidere, cu Ordinul de Cavaler de Sighişoara: ambasadoarea Organizaţiei Naţiunilor Unite la Bucureşti – Excelenţa Sa, doamna Sokan Han Jung şi reprezentantul oraşului elveţian Baden – Alphonse Müller.

Elemente şi surse medievale au inspirat în mod creator momentele de muzică şi poezie. Cele două arte s-au întâlnit în mod fericit în Biserica Evanghelică din Deal. Aici au oferit spectatorilor clipe de adevărată elevaţie spirituală ansamblurile: *Corul Preludiu Bucureşti*, *Lyceum Consort Bucureşti*, *Corala „I. C. Danielescu" Ploieşti*, *Flauto Dolce Cluj-Napoca*, *Armonia Sighişoara*, împreună cu actriţele: Monica Ristea (Teatrul Naţional Târgu Mureş), Adina Suciu (Teatrul Tineretului Piatra Neamţ), Cristina Pădure (Universitatea de Artă Teatrală Târgu Mureş). O încântare au fost şi evoluţiile muzicale în aer liber. *Truverii* de la *Studioul 24 Bucureşti* au cântat muzică medievală cu instrumente tradiţionale, unele cu nume poetice: vioara săracului, arborele ploii, tamburină, tobă, daf, castaniete, trianglu, clopoţei, beţe, fusinele, flaut vertical, caval, ocarină, fluier, cimpoi.

Formaţia vocal-instrumentală de muzică veche *Anton Pann*, fondată de studenţii Universităţii Naţionale de Muzică şi ai Facultăţii de Teologie Ortodoxă din Bucureşti, au abordat un repertoriu cuprinzând lucrări semnate de compozitorii: Dimitrie Cantemir, Anton Pann, George Ucenescu, Ion Căianu, precum şi din volumele muzical-anonime: *Codex Moldavae*, *Codex Valahae*.

În suita de concerte extraordinare *Trubaduri la porţile Cetăţii*, menestreli moderni, cântăreţii folk: Nicu Alifantis, Vasile Şeicaru, Mircea Vintilă, Ducu Bertzi, Adrian Ivanitchi au cucerit cu poveşti despre iubire, oameni, întâmplări şi locuri.

Producţii interactive cu teatru-dans şi pantomimă au figurat printre preferinţele entuziaste ale asistenţei. *Moartea lui Fulger*, în interpretarea *Companiei Wallart Sibiu* (coregraf Alexandru Wolff), *Procesul Vrăjitoarelor* şi farsa medievală *Jupânița abătută*, reînviate de Teatrul Popular Sighişoara, ritualul turnirurilor jucate de formaţiile *Cavalerii Cetăţii Roşii* şi *Ordinul Cavalerilor de Transilvania din Sibiu* au readus atmosfera Evului Mediu în Mileniul III, implicând şi publicul în acţiune.

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş a pregătit o microstagiune cu: *Nu puneţi dragostea la încercare* de Basillo Locatelli, *Paharul cu apă* de Eugène Scribe (regia Radu Olăreanu) şi *Vicleniile lui Scapino* de Molière (regia Cătălin Chirilă). Au jucat cu vervă şi umor studenţii: Ciprian Almăşan, Irina Badea-Radu, George Constantinescu, Geanina Eşeanu, Alina Leonte, Mihăiţă Sima, Cristian Bojan, Ioana Grigoriu, Cosmina Lirca, Alexandru Frânceanu, Cătălin Mândru şi elevul Claudiu Strete.

Un element de noutate în program l-a constituit minifestivalul pentru copii: *Magic Fest – Cetatea Medievală a Copiilor.* Trupele din Sighişoara *Cameleon*, *Pygmalion*, *Sirin*, cu o lungă şi frumoasă experienţă în domeniu, au adus la

rampă povești interpretate de actori-copii, aflați într-un emoționant dialog cu numeroșii spectatori de vârsta lor. Atelierul de păpuși și marionete al *Centrului Cultural Petre Țuțea* din București i-a învățat pe cei mici cum se construiește *un personaj* în teatrul de păpuși, cum se confecționează, cum vorbește, cum se mișcă.

Prezența lui Dan Puric a dat strălucire acestei ediții. *One-man-show*-ul *Visul*, premiat în Statele Unite la Chicago Artist International și în Elveția, cu turnee internaționale de mare succes la: Viena, Belfast, Frankfurt, Leipzig, Lausanne, Novi Sad, Jena, Phenian, Veneția, a electrizat publicul care a luat cu asalt Piața Cetății în seara spectacolului.

Vedete incontestabile ale Festivalului au fost și reprezentațiile de modă inspirate din arta medievală ale trupei *Ars Amandi Cluj-Napoca*, reprezentată de trei studenți talentați: Vlad Schlezak, Ileana Pop și Csapo Andreea, al căror design vestimentar au cucerit prin fantezie plastică.

Și lecțiile de dans medieval găzduit de Școala de Muzică s-au bucurat de popularitate. Aici, sub îndrumarea profesoarei Adela Lazăr, cursanții ad-hoc se familiarizau cu „Pavena" – dans medieval de origine spaniolă.

Un eveniment a fost expoziția de fotografii *Photoraid – Biserici fortificate din Transilvania*. Admirate și la Curtea Veche din București și la Londra, imaginile surprinse pe peliculă de: Irina Cristian, Iulian Cutui, Mihai Dragomir, Voichița Maican, Adi Marineci, Dragoș Matei și Alexandru Purice tulburau prin amestecul de vechi și nou închis în obiecte, peisaje, chipuri, locuri, obiceiuri din zona Sighișoarei, a Mediașului și a Sibiului.

O reușită care pledează pentru ținuta culturală a Festivalului au fost sesiunile științifice și prelegerile ținute de istorici, oameni de cultură, medievaliști care au stârnit un mare interes din partea tinerilor. Ei au aflat cu acest prilej lucruri inedite despre trecutul orașului-gazdă, despre epidemiile de ciumă, eposul eroic la curtea medievală românească, despre Vlad Țepeș și pedepsele în perioada medievală și tema Graalului.

Conferințe de presă și un minicotidian (redactori: Raluca Bălan, Claudia Maior; tehnoredactare: Cristian Bojan; traducere versiunea engleză: Irina Bodea-Radu) au completat adecvat, cu informații, programul ediției a 13-a. O cifră cu noroc pentru directorul artistic Radu Olăreanu. El intenționează ca pentru întâlnirea viitoare să lărgească proiectele dedicate teatrului. Astfel, dorește pregătirea unei montări medievale, semnată de un regizor de prestigiu, organizarea unui atelier care să reunească tineri din teatru, împreună cu cei din muzică, dans, artă plastică, cu toții interesați de arta medievală, și inițierea unui colocviu despre teatrul evului mediu ca sursă de creație pentru spectacolul contemporan. De asemenea, printr-o participare semnificativă a orașelor cu care Sighișoara are parteneriate de înfrățire și prin invitați din străinătate prestigioși, să dea o dimensiune internațională Festivalului.

În argumentul său, Radu Olăreanu, parafrazându-l pe Umberto Eco, nota: *„Încercând să reînvie o epocă ce părea apusă pentru totdeauna, Festivalul Sighișoara Medievală 2005 își propune să smulgă prezentului o fărâmă care, în decorul de Ev Mediu și în cântece de menestrel, va fi trăită de participanți ignorând efemeritatea trecerii noastre pe această lume, confirmând moto-ul acestei ediții: **„Evul Mediu nu s-a sfârșit încă!**"*.

SFÂNTU GHEORGHE

Simona BURTEA

TRANS.FORM@ Sfântu Gheorghe. 2005

Pentru unii, numărul 13 aduce ghinion. Dar ce-ar spune superstiţioşii despre a 13-a ediţie a unui festival care se deschide într-o zi de 13? Va fi el o catastrofă? *ATELIER*, Festivalul Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe s-a mutat la Sighişoara, ocazie cu care a fost rebotezat *Trans.Form @*.

Transilvania: Forme Alternative Teatrale – acesta a fost sloganul unei săptămâni din care nu au lipsit spectacolele de teatru, dar nici colocviile ori concertele...

În prima zi, zeii au vizitat Teatrul „Tamasi Aron" prin intermediul spectacolului *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht. Trei nemuritori sosesc în căutarea bunătăţii pământenilor şi o întâlnesc pe *Şen De* (Péter Hilda) – o prostituată din mahala –, pe care o supun unui experiment. O tulburătoare fabulă despre aviditate şi despre dificila sarcină a omului de a respecta orânduielile divine. Mátray László, Szabó Tibor, Váta Loránd dau viaţă unor zei uşor caricaturizaţi care se exprimă şi prin cânt. „Este foarte greu să vorbeşti astăzi despre bine şi rău", mărturisea odată regizorul acestui spectacol. Bocsárdi Lászó reuşeşte să împletească latura caldă a poveştii cu materia rece. Întreg spectacolul vorbeşte despre dorinţa de echilibrare a lumii, punând în balanţă generozitatea şi lăcomia, binele şi răul, frumosul şi urâtul.

La finalul primei zile, Festivalul se mută în stradă. *Talking Drums* – un grup de percuţionişti din Cluj – realizează o cascadă de ritmuri şi sunete. Un show plin de energie şi mişcare susţinut de: Violeta Cioban (solistă), Domi Cserkez, Alexandru Crăciun, Nae Coman, Felix Moldovan.

A doua zi, regizorul Silviu Purcărete, directorul onorific al Festivalului, îşi începe, la Centrul Cultural din Arcuş, workshop-ul de scenografie cu tema *Interior–exterior: Alegerea spaţiului scenic*. Prima parte are ca subiect principal *lumina* pe scenă. Silviu Purcărete le dezvăluie studenţilor scenografi secretele spectacolului de teatru văzut ca un *puzzle* în care fiecare piesă este importantă. „În general, mi-am făcut singur scenografia atunci când ştiam clar ce am de făcut", precizează Purcărete. De la ecleraj, discuţia continuă în jurul *actorului*, apoi al *sunetului* care desenează spaţiul şi care trebuie privit ca un personaj, ajungând, în final, la rolul *cuvântului* în spectacol. Pentru Purcărete, „teatrul începe în momentul în care se creează o relaţie între elemente disparate". Participarea criticilor de teatru Ludmila Patlanjoglu şi Alice Georgescu dau prestanţă întâlnirii.

Şi totuşi, primul episod al atelierului îmi lasă câteva semne de întrebare. Îmi pun speranţe mari în cea de-a doua zi.

Voinţa lucrurilor, spectacolul de teatru-dans semnat de Marisa Godoy (Elveţia) mi-a ocupat după-amiaza: o aşteptare activă, urmată de o zbatere pe loc. Interpreta a adus pe scenă mişcări aparent lipsite de efort, cu multe pauze, un dans fragmentat, dar plictisitor. Videoproiecţiile lui Luigi Archetti păreau, în context,

binevenite. Pe scenă se prezenta o lume haotică, fragmentată, o lume relativă și distructivă.

Buimacă încă după această reprezentație, am urmărit, apoi, un spectacol-*coupé*: *Prin gâtul sticlei* și *Discuție tăcută.* Compania VerTeDance din Cehia le-a adus la Sfântu Gheorghe pe Veronika Knytlová și Tereza Ondrová. Dacă, în prima parte, cele două își oferă privirilor noastre corpurile parcă decupate de fâșii luminoase, mai târziu, ele creează senzația de adâncime și de înălțime. Bariera dintre cei care privesc și cei care sunt priviți se rupe printr-un element spectaculos – o perdea de apă; prin mișcările lor, dansatoarele vor ca și spectatorii să simtă picăturile de ploaie. Muzica, semnată de Jirí Jakl, Ondreș Urban, Míra Mikeš, Tomáš Procházka, reușește să inducă o atmosferă de mister.

„Există oameni dotați, ca un fel de îngeri, care, atunci când pun mâna pe ceva, fac minuni..." Așa își continuă Silviu Purcărete workshop-ul, referindu-se la cei ce nu se văd într-un spectacol: luminiștii de geniu, capabili să facă adevărate minuni cu mijloace rudimentare. Chiar dacă, de ani buni, computerul a înlocuit mașinăriile manevrate manual, cu roți și manivele, fără prezența mașiniștilor, a regizorului tehnic, spectacolul ar pierde enorm din relația directă și imediată cu publicul. Legăturile interumane care se stabilesc în timpul repetițiilor și al reprezentației sunt esențiale.

Am intrat plină de curiozitate la *Acea zi de vineri. August/ 1982*, producția Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, realizată după romanul „Porumbelul" de Patrick Süskind și semnată de regizorul Andras Lorant. O transpunere nonconformistă, brutală pe alocuri, a tristeții, durerii, mizeriei umane, sexualității și agoniei. Prin limbajul trupului, cinci femei și patru bărbați exprimă, pe rând, neliniștea și indiferența. Al doilea spectacol al zilei a compensat absența cuvintelor din cel dintâi. *Don Quixotte*, o adaptare după opera lui Miguel de Cervantes, prezentată în formula unui *one-man show.* Învăluit în umor și nostalgie, actorul francez Jacques Bourgaux dă viață Cavalerului Tristei Figuri, dar și multor alte personaje, de la Sancho Panza sau Dulcineea la... Rosinante. Actorul pare a fi un profesor atipic, care vine în fața elevilor și le povestește romanul, îmbinând cuvintele cu mișcări scenice adecvate. Am impresia că întreaga lume a lui Cervantes mi-a trecut prin fața ochilor.

Ziua a patra a festivalului e mai puțin fastă pentru spectatorii obișnuiți. Din dorința lui Silviu Purcărete, ultima parte a atelierului le este rezervată exclusiv studenților scenografi.

Studioul *Toaca* și Teatrul Foarte Mic din București au prezentat spectacolul cu piesa *Orfeu sau Cum să te dezbraci de pene* după texte de Gellu Naum. O poveste despre armonie, artă și dorința de împlinire prin dragoste... ratată, însă. Eșecul continuă cu *Interferencias Humanas* (*Interferențe umane*), spectacolul Companiei *In action* din Rio de Janeiro, Brazilia. Cu gesturi reduse la minimum, Anne Westphal și Susanita Freire interpretează două personaje care nu pot vorbi, vedea sau auzi, pentru că... nu au cap. Sunt condamnați să se exprime printr-un trup amputat.

O recapitulare a vieții lui Dali este adusă în scenă de tânărul actor Filip Ristovski, în spectacolul *Dali-Avida Dollars.* Genialul artist este, aici, o apariție violentă: obsedat de sex și de marile sale iubiri: soția (Gala) și banii. Propunerea Mălinei Andrei (căreia îi aparțin scenariul, regia și coregrafia) este mai puțin

reușită, semănând cu o conferință la care ne sunt prezentate proiecții cu lucrările celebrului pictor.

Corporalitatea în spectacolul de teatru contemporan a fost titlul colocviului cu care a început o nouă zi a festivalului *transformat*, având-o în postura de moderator al discuțiilor pe Mihaela Michailov.

Compania „Ladjanski Berger" din Budapesta prezintă, în spectacolul *Almost 3* (*Aproape 3*), o poveste de iubire „spusă", însă, într-o manieră stânjenitoare. Un bărbat și o femeie se întâlnesc regulat într-un ritual de împerechere fără sfârșit. Atunci când bărbatul nu mai apare, Ea se omoară. Spectatorii sunt introduși într-o atmosferă de o intimitate inestetică. De ce „aproape 3"? Pentru că mai există un personaj nevăzut, care cântă la vioară în ritmul bătăilor inimii celor doi îndrăgostiți.

Seara mi s-a făcut *„dor de frații mei din Labrador"*, alături de Ada Milea, Dorina Chiriac și Radu Bânzaru. Nici nu-mi mai doream altceva...

Ultimele trei zile au început fiecare cu câte un spectacol-lectură. Proiectul, susținut de UNITER, a cuprins câteva piese selecționate la Concursul *Cea mai bună piesă a anului*, ediția 2004.

Radu Afrim, care semnează și regia și scenografia spectacolului său de la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, ne introduce în atmosfera unei comunități reunite în jurul lui... *David's Boutique*. Personajele poartă numele actorilor: Romulus Chiciuc, David Kosma, Clara Flores... Un spectacol retro și *trendy*, o comedie muzicală care, oricât haz ar avea, obosește prin repetarea unor clișee.

Deși început la miezul nopții, spectacolul *Shape of Things* (*Forma lucrurilor*), o coproducție Teatrul ACT – Compania „Teatrul Fără Frontiere", s-a bucurat de un public pe măsură. Montarea are aerul de teatru imaculat, care nu obosește, cu detalii bine puse la punct, în care nimic nu e întâmplător, pentru că totul ajută la crearea unui întreg unitar și coerent.

În mizanscena Teatrului Szigligetti, Szolnok (Ungaria), *Papa Ubu*, celebrul pesonaj al lui Jarry, cu toată înfățișarea lui modernă (Mikó István), e aceeași întruchipare a lăcomiei, lașității, meschinăriei, degradării și cruzimii: un ins lipsit de orizont. Montarea beneficiază de regia lui Sorin Militaru și scenografia multifuncțională a lui Horațiu Mihaiu, directorul Teatrului „Andrei Mureșanu" și al Festivalului-gazdă.

Teatrul *Figura Studio* din Gheorgheni ne poartă la capătul lumii cu *A malon* (*Moara*), spectacol de teatru-dans care încheie Festivalul. Într-un decor simplu, dar funcțional, într-o atmosferă apăsătoare, un morar și fiul acestuia primesc vizita nocturnă a trei străini cu trăsături animalice. Locul începe să fie bântuit de energii negative. Băiatul, vrăjit, își pierde amintirile... Ritualurile demoniace sunt conturate prin mișcări scurte și fragmentate. Regia și coregrafia sunt semnate de Uray Péter, un creator de teatru-dans care își împinge imaginația la extrem, într-o notă fascinantă și pronunțat teatrală.

După ce am parcurs, timp de o săptămână (12–19 iunie a.c.), un adevărat maraton al *formelor alternative teatrale*, am rămas cu senzația de a fi urmărit o reprezentație completă. Toate elementele spectacolului de teatru au fost dezmembrate și apoi reasamblate. Trans.Form@: un festival complex, cu totul *transformat*. Un experiment asumat, chiar dacă numai pe alocuri reușit.

GHEORGHENI

Alina MANG

Inimi mari la un festival minoritar

Într-o stagiune au loc festivaluri, premiere în teatre din oraşe mai mari sau mai mici cu sau fără tradiţie teatrală, iar criticii şi, în general oamenii de teatru, sunt prinşi de această efervescenţă, bat, după disponibilităţi şi posibilităţi, drumurile ţării pentru a fi aproape de tot ceea ce se întâmplă în peisajul teatral românesc, pentru a vedea spectacole şi a vorbi mai apoi despre ele. Poate că în ultimul timp nu s-a vorbit îndeajuns despre Teatrul Figura, Colocviul Teatrelor Minoritare şi Gheorgheni – un orăşel din judeţul Harghita, plin de farmec, înconjurat de munţi, unde respiri aer curat, dar şi foarte teatral. Aici se ţine din doi în doi ani un festival, ajuns la a VI-a ediţie, care reprezintă un loc de întâlnire şi competiţie ale celor 10 teatre ale minorităţilor naţionale din România. Teatrul

Scenă din *Nunta* după Cehov (Teatrul Figura).

Figura, organizatorul principal al festivalului, depune eforturi să-şi păstreze identitatea şi să atragă atenţia forurilor locale şi a tuturor celor care îi pot sprijini în vreun fel activitatea şi iniţiativele. El are povestea sa şi o istorie relativ scurtă, de doar 15 ani (funcţiona însă încă din 1984 ca un grup de teatru experimental), care se leagă de numele lui Bocsárdi László, Szabó Tibor, Béres László, dar şi de ale multor altora pe care injust nu-i pomenesc (poate că sunt prea mulţi, sau poate... prea puţini!) care şi-au adus fiecare în felul său o contribuţie importantă la păstrarea unei atmosfere creatoare, de pe urma căreia atât teatrul cât şi publicul din Gheorgheni nu pot să fie decât câştigaţi. Din cele 9 zile de festival (20–28 mai) nu am fost prezentă decât la două, dar a fost timp suficient să cunosc acolo o familie. Şi nu exagerez când o numesc astfel. Cele 22 de persoane cât numără personalul angajat al teatrului, din care 10 actori, au fost sprijinite de multe altele, foste membre Figura, care se aflau la Gheorgheni pentru a le da o mână de ajutor celor de acum la organizarea Festivalului sau la mutarea pe care urmează să o facă din vechiul sediu al teatrului într-un altul, nu se ştie dacă la fel de primitor. Am vizionat spectacolele de seară, am participat la colocviile de dimineaţă şi, în fiecare caz, limbajul comun al teatrului, bucuria artiştilor de a fi împreună şi de a te primi în mijlocul lor au suplinit lipsa mea de cunoaştere a limbii lor materne.

S-au înscris în competiţie la această ediţie teatre de expresie maghiară din Târgu Mureş (Compania „Tompa Miklós"), Oradea (Compania Szigligeti), Gheorgheni (Figura Studio), Odorheiul Secuiesc (Teatrul „Tomcsa Sándor"), Timişoara (Teatrul „Csíky Gergely"), Miercurea Ciuc („Csíky Játékszín"), Cluj-Napoca (Teatrul Maghiar de Stat), Sfântu Gheorghe (Teatrul „Tamási

Áron"), Secția germană din Sibiu (Teatrul Național „Radu Stanca"), Timișoara (Teatrul German de Stat), idiș (Teatrul Evreiesc de Stat din București). Programul *off* a cuprins reprezentații ale Universităților de Artă Teatrală din Târgu Mureș și Cluj-Napoca, un spectacol susținut de Teatrul Ariel din Târgu Mureș, un concert al trupei „Equinox" și o expoziție de afișe semnată de Bartha József.

În zilele petrecute la Gheorgheni am văzut două dintre spectacolele cuprinse în programul Festivalului, unul al Companiei „Tompa Miklós" din Târgu Mureș, iar celălalt al Companiei „Szigligeti" din Oradea. Primul, în regia lui Alexandru Colpacci, este montarea uneia dintre ultimele piese scrise de Janusz Glowacki, autor polonez, stabilit în Statele Unite, jucat pentru prima oară în România. Textul său dramatic *A patra soră* a fost reprezentat deja pe scene din Polonia, Germania, Slovenia și a câștigat în 2001 Marele Premiu la Festivalul Internațional de Teatru de la Dubrovnik. O farsă tragicomică, care se raportează ironic la scrierile lui Cehov, în special la *Trei surori.* Acțiunea se petrece în Moscova zilelor noastre, unde trei surori trăiesc într-un mic apartament împreună cu bețivul lor tată și fratele vitreg, copil găsit și adoptat de familie. Ele nu mai visează la Moscova precum eroinele lui Cehov, ci la o lume „deschisă" care să le ofere șansa prosperității și a celebrității, precum cea a *showbiz*-ului hollywoodian. Apariția în oraș a unui regizor american pare a fi ocazia perfectă. Însă „cea" aleasă să joace rolul principal într-un documentar despre prostituatele din Europa de Est nu este nici una dintre ele, ci tocmai „fratele", „cenușăreasa" familiei, care freacă în tăcere, nebăgat în seamă de ceilalți, podelele casei. Cu toate că filmul va fi premiat, traseul new-yorkez al tânărului este unul trist; el se întoarce acasă după un șir de experiențe neplăcute, violat, și astfel toate sacrificiile surorilor se dovedesc zadarnice, iar așteptările lor în ceea ce privește „noua lume" înșelate. Personajele nu sunt tratate realist, ci sunt mai degrabă personificări metaforice ale sărăciei, corupției, conflictelor etnice, ignoranței, lipsei de speranță, cărora interpreții le dau consistență și culoare printr-un joc asumat și nuanțat. Scenografia Iulianei Vîlsan contrapunctează universul ideatic, ușor suprarealist al propunerii dramaturgice, prin decorul încărcat, chiar sufocat de obiecte și costumele ce conțin semnificații clare și fac trimiteri directe (la un moment dat cele trei surori sunt îmbrăcate în haine vărgate, ca ale deținuților). În fundal, un dulap cu multe rafturi limitează spațiul, dar funcționează în același timp drept locul de ieșire sau intrare în scenă a actorilor; pe acolo personajele dispar nu se știe unde și apar de nu se știe unde. Doar pentru cele trei surori și fratele lor această „poartă" nu există. Spectacolul construit cu ritm pe o intrigă cu multiple răsturnări de situație nu punctează un final cert al acțiunii. Acesta pare a fi unul fericit, pentru ca apoi toate personajele să fie ucise de focurile unei arme automate. În momentul imediat următor, ele se ridică în timp ce unul dintre personaje spune textul unei reclame pentru vestele antiglonț. Să fi fost doar un vis sau faptele s-au petrecut în realitate? Răspunsul nici nu mai contează. Scopul spectacolului a fost atins, s-au comentat realitățile dure ale unei societăți debusolate pe un ton detașat, uneori ironic, alteori comic, alteori trist.

Tom Jones după Henry Fielding este subiectul montării Companiei „Szigligeti", în viziunea lui Pinczés István, regizor invitat din Ungaria. Un musical care a început bine, solicitând participarea spectatorilor în scene interactive, înmulțite pe parcursul reprezentației, dar tratate nu întotdeauna cu

un simț artistic profesionist. Pretextul spectacolului este ideea de teatru în teatru, o incursiune în culisele construirii unui spectacol gen *commedia dell'arte.* Publicului i se cere să intre în joc și să admită că asistă la o repetiție generală cu *Tom Jones*. Un actor interpretează rolul regizorului, alții sunt, firește, interpreții personajelor și alții (sau tot aceiași) mașiniști. Povestea curge, soluțiile scenice sunt realizate la vedere, momentele care nu ies bine sunt reluate, că deh!, așa e la o repetiție! Pânze pictate (decorul: Bölöni Vilmos) alunecă pe sârme precum niște cortine și indică diversele locuri ale desfășurării acțiunii. Totul ar fi fost bine dacă ideile ar fi fost duse până la capăt, dacă evidența rezolvărilor scenice nu ar fi devenit obositoare, iar comicul situațiilor nu ar fi căzut pe alocuri în grotesc. Spectacolul pare cu adevărat că se află încă în stadiul de repetiție, îi lipsește coerența întregului și finisarea. Lăsându-i însă la o parte neîmplinirile, sunt de menționat calitatea costumelor (Kelemen Kata), jocul actorilor care se mișcă, dansează și cântă cu reale calități interpretative.

Aceste două spectacole vizionate nu-mi permit să formulez o opinie în ceea ce privește calitatea întregului Festival de la Gheorgheni, dar este incontestabilă utilitatea întâlnirii, măcar o dată la doi ani, la un „colocviu", a teatrelor minoritare din țară. Aici trupele au ocazia să-și vadă una alteia producțiile și să se prezinte în fața exigențelor unui alt public, format din specialiști sau nu, diferit de cel de la sala proprie. Juriul format din criticii Alice Georgescu, Boros Kinga, Söregi Melinda, regizorul și profesorul Kovács Levente și ziaristul, consilier-șef al Departamentului pentru Relații Interetnice Zsehránsky István a decis să acorde următoarele premii participanților – și le menționez, pentru că ele au răsplătit eforturile organizatorilor și ale celor înscriși în concurs, iar unele dintre spectacolele care se regăsesc pe lista laureaților au fost discutate de curând în paginile revistei:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: *Medeea* (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe)

Premiul Ministerului Culturii din Ungaria: *Tragedia omului* (Teatrul „Csíki Játékszín" din Miercurea Ciuc) și *Să îmbrăcăm pe cei goi* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

Premiul pentru cea mai bună regie: Radu-Alexandru Nica

Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Bicskei Zsuzsa

Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină: Szabó Tibor

Premiul publicului: *Am angajat un ucigaș profesionist* (Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Secția Germană)

Premiul special al ziarului „Hargita Népe": Blénessy Enikō

Premiul special al ziarului „Krónika": Vadas László pentru dramaturgia spectacolului *Duet în oglindă* (Teatrul „Csíky Gergely" din Timișoara)

Premiile speciale ale juriului:

Pentru rol feminin: Darabont Mikold: *Tania* din spectacolul *A patra soră*, (Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós")

Pentru rol masculin: Pali Vecsei, pentru rolurile interpretate în *Am angajat un ucigaș profesionist*

Pentru muzică: Zeno Apostolache și coregrafie: Fatma Mohamed (*Nunta*, Teatrul Figura din Gheorgheni)

Pentru regie: Gavriil Pinte, *Tragedia omului*

GALA ABSOLVENȚILOR

Cristina MODREANU

O cură de teatru proaspăt

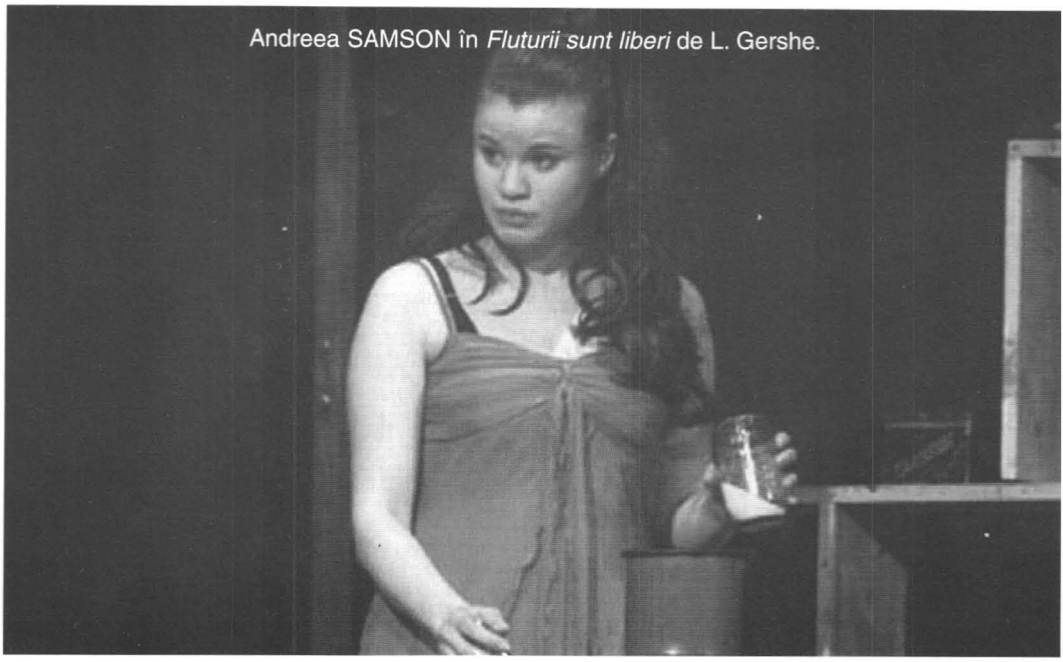
Nu e ușor să-ți petreci toate serile, timp de o săptămână, în plină vară, în sala lipsită de aer condiționat a Studioului Casandra. Mai ales că, din cauza emoției, în timpul Galei Absolvenților temperatura din acest spațiu pare să crească la fiecare minut de spectacol. Dar experiența merită făcută. Ba mai mult, cred că orice critic de teatru trebuie să urmeze, măcar din când în când, acest „stagiu teatral" care prilejuiește o întâlnire cu cei mai proaspeți actori, regizori, coregrafi, scenografi și păpușari.

Prospețimea nu e doar o figură de stil în ceea ce-i privește: unde altundeva decât aici poți să vezi în fiecare an o altă *Noapte furtunoasă* sau *Scrisoare pierdută*, jucate cu aerul că au fost scrise acum câteva săptămâni? Lipsa reperelor spectacologice poate funcționa, în acest caz, drept avantaj, fiindcă moștenirea teatrală atârnă adesea prea greu pe umerii celui ce ține prea tare la ea.

Această prospețime s-a văzut, însă, anul acesta, nu numai la capitolul interpretare (asupra căruia s-a insistat mai ales în prima parte a Galei, care a avut loc la începutul anului), ci și când a fost vorba de examenele de regie și coregrafie, care s-au aflat în prim-planul celei de-a doua ediții a Galei Absolvenților, programată la mijloc de iunie. Dacă în anii trecuți tinerii regizori s-au axat pe dramaturgia contemporană, încă atât de puțin cunoscută la noi, de data aceasta alegerile au fost mai variate, mergând de la Shakespeare, până la dramaturgi ceva mai apropiați de zilele noastre, ca Murray Schisgal și Leonard Gershe. Din păcate, *Richard III* al lui Shakespeare s-a dovedit o alegere prea grea pentru Titus Scurt (clasa Tudor Mărăscu, Mihai Manolescu), care a oferit o descifrare corectă, dar lipsită de anvergură, nefiind pe deplin convingător nici în ceea ce privește știința de a-și conduce actorii. La prima vedere, a impresionat curajul său de a alege un text clasic dificil, pentru tratarea căruia e nevoie în egală măsură de o viziune nouă, dar și de capacitatea de a deplasa în scenă, cu sens, dacă se poate, importante forțe actoricești. Din acest punct de vedere poate că nu e tocmai înțelept să-ți fixezi de la început o ștachetă foarte înaltă, la care să nu poți ajunge, în loc să atingi un record după ce te-ai antrenat o vreme sărind la înălțimi mai mici.

Așa au procedat două dintre colegele lui Titus Scurt, Diana Iliescu și Mădălina Preda, care au mizat pe texte de o mai mică respirație, reușind, în schimb, să le aducă pe scenă într-o formulă bine închegată.

Reușita deplină a fost a Dianei Iliescu, cu spectacolul *Fluturii sunt liberi* de Leonard Gershe, o montare de o surprinzătoare maturitate, dovedită, în primul rând, de seriozitatea trecerii în revistă a nuanțelor fine ce caracterizează personajele clarificând relațiile dintre ele, tensiunile, schimbările de raporturi de forțe. Nu mai puțin important mi s-a părut *refuzul happy-end-ului* la care recurge regizoarea în final, manifestând reticență față de rețeta holywoodiană ce a adus un imens succes ecranizării acestui text, beneficiind cândva de interpretarea blondei Goldie Hawn. Accentele care au interesat-o pe creatoarea spectacolului au fost altele, iar marcarea lor este rezultatul unui proces subtil de explicare în



Andreea SAMSON în *Fluturii sunt liberi* de L. Gershe.

profunzime a stărilor prin care, mai ales cele două personaje principale – Jill şi Don – trec succesiv. Schimbările bruşte de stare, nonconformismul exploziv al tinerei femei, maturitatea gândirii bărbatului ce refuză să-şi considere lipsa de vedere un handicap, felul în care el ajunge să-i demonstreze iubitei că adevăratele handicapuri sunt cele care nu se văd, constând în lipsa curajului de a-ţi asuma trăirea propriilor sentimente – toate acestea se desprind limpede, cu precizie, din spectacolul care a primit, la final, Marele Premiu al Galei. Nu e simplu în nici o competiţie din lume, pentru nici un juriu, să decidă ce spectacol întruneşte condiţiile necesare pentru a primi suprema distincţie. Dar regula este că primează cel ce se apropie cel mai mult, în cât mai multe dintre departamentele sale, de performanţă. Tinerii actori distribuiţi, Andreea Samson şi Vlad Logigan, dar şi colegii lor, Andreea Grămoşteanu şi Radu Gabriel Iacoban, au contribuit decisiv la distingerea spectacolului dintre toate celelalte. Este memorabilă incredibila concentrare a lui Vlad Logigan, un actor deja capabil să-şi asume dramele contemporane, tipologiile cele mai complicate plasate în situaţii complexe de viaţă. Logigan e unul dintre puţinii actori tineri ce au demonstrat, prin apariţiile din această Gală, că sunt pe deplin pregătiţi să înfrunte „jungla teatrală", termenul nereferindu-se numai la haosul administrativ, ce domină în prezent lumea teatrală de la noi, ci şi la apariţia rapidă de noi tendinţe în arta spectacolului, tendinţe cărora un actor trebuie să aibă puterea de a le face faţă. Tânărul care a primit Premiul Special al Juriului pentru cel mai bun actor este unul dintre puţinii pregătiţi de această înfruntare: l-am văzut jucând roluri comice clasice (Spiridon în *O noapte furtunoasă*) şi contemporane (în *Dar dragostea...?*), este fizic pregătit pentru producţii de teatru-dans, după cum a demonstrat în spectacolul *Duete shakespeariene* (coregrafia Roxana Colceag), dar, mai ales, ştie să alunece cu precizie, fără ezitări, pe graniţa fină dintre comic şi tragic, aşa cum a arătat în *Fluturii sunt liberi.*

Scenă din *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin.

O încântare pentru minte și ochi au mai fost și alte trei spectacole, fiecare în felul său: *Romanțioșii* (de la clasa Vlad Massaci), *Candid* (spectacol de păpuși, clasa Cristian Pepino, Brânduşa Zaița Silvestru) și *Jocul*, examen de coregrafie semnat de Mădălina Mechenici (clasa Raluca Ianegic). Acesta din urmă a cucerit prin deplina candoare și simplitate a ideii de a aminti tuturor spectatorilor jocuri uitate ce au dat culoare copilăriei fiecăruia dintre noi. Plecând de la înșiruirea, pe ața memoriei, spre evocare, a acestor jocuri – șotron, leapșa, elastic, baba-oarba, leagănul, v-ați-ascunselea, cip-cirip – mișcările coregrafice capătă sens în cadrul unei povești subînțelese despre trecerea spre maturitate, sugerată de apariția unui alt fel de joc, cel al iubirii. Lucrând deopotrivă cu colegi dansatori, dar și cu actori, coregrafa Mădălina Mechenici (Premiul pentru coregrafie) îi aduce pe toți la un numitor comun, cel al plăcerii de a dansa, pentru a spune, fără vorbe, ceva despre ei și gândurile lor de oameni tocmai intrați în viață. *Candid*, după Voltaire, un amuzant exercițiu al actorilor mânuitori de păpuși și marionete, a subliniat perfecta colaborare dintre absolvenții din acest an ai specializării cu pricina. Imposibil să califici pe unul dintre ei ca fiind mai bun decât ceilalți, de vreme ce fiecare păpușă era mânuită de câte doi sau trei actori, perfect coordonați între ei, astfel încât cârpa inertă să devină plină de viață, ba chiar, uneori, cu adevărat spiritualizată. Inventiv și dinamic, jocul lor de-a inițierea le-a adus tuturor un binemeritat premiu din partea unui juriu fericit să dea puțin „în mintea copiilor" (poate aici ar fi momentul să înșir membrii acestui juriu care s-au simțit foarte bine împreună, colaborând fără tensiuni: Doina Levintza, Adina Cezar, Harry Eliad, Mihai Dinvale, Silviu Jicman, Lucian Sabados, președintele Victor Ioan Frunză și sussemnata).

Romanțioșii, după Edmond Rostand, le-a amintit unora (printre care și mie) de montarea semnată de regizor la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, acolo unde se atinsese, cu ani în urmă, în timpul directoratului lui Corneliu Dan Borcia, o stare de grație de tipul celor pe care, din păcate, întotdeauna se găsește cineva

să le facă praf, în minunatul „peisaj teatral" românesc. Reluând câteva dintre ideile de atunci, Vlad Massaci reface la Casandra „croiala" spectacolului astfel încât aceasta să se potrivească temperamentului artistic al elevilor săi, care se dovedesc la fel de demni de propunere ca actorii profesioniști. Hazul nebun al spectacolului vine din felul în care este tratată, cu o ironie incredibil de fină și, în fond, plină de dragoste față de Edmond Rostand, dantelăria cuvintelor așezate unul lângă altul de către acesta cu peste două sute de ani în urmă. Mai toți cei aleși de regizor au stofa comică necesară pentru rolurile cu pricina, dar de excelat excelează Bogdan Cotleț (*Percinet*) și Pavel Bârsan (*Bergamin*).

Un asemenea spectacol, la fel ca *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin (pe care, din păcate, nu l-am putut vedea pe viu), te face să te bucuri cu adevărat că unii dintre artiștii de valoare ai teatrului românesc, printre care Massaci, dar și actrița Mihaela Sârbu, până de curând rămași în afara sistemului, acționând numai în spațiul independent, au devenit acum, din fericire, și profesori, cedând tentației de a transmite mai departe ceva din ceea ce au înțeles, prin experiențe proprii, despre teatru. De altfel, școala de teatru bucureșteană pare să își afirme din ce în ce mai clar dorința de deschidere către noile tendințe din teatrul românesc, dat fiind că absolvenții săi trebuie să fie pregătiți pentru toate tipurile de experiențe care li se vor oferi, odată ajunși în miezul a ceea ce se va numi într-o zi și la noi „piață de teatru". O dovadă este și înființarea unui premiu numit „Ars Ludens", dedicat „absolvenților UNATC care au confirmat prin activitatea lor valoarea școlii românești de teatru" și oferit anul acesta de către decanul Gelu Colceag lui Florin Piersic jr., reprezentant exponențial al mișcării *underground* în teatru și film, „pentru originalitate și calitate deosebită în realizarea proiectelor teatrale și cinematografice". Și pentru că ochii școlii nu trebuie să fie îndreptați numai spre cei aflați sub reflectoare, Florin Zamfirescu a oferit Premiul Rectorului colectivului Studioului Casandra care, în frunte cu Valeriu Grama, a făcut posibile spectacolele de la Casandra și, nu mai puțin, Gala Absolvenților – acum și în fiecare an.

FOCȘANI

Marinela ȚEPUȘ

Ce este STEF-ul? Cine sunt STEF-iștii?

STEF (Stagiunea Elevilor Focșăneni) este o manifestare culturală anuală, ajunsă la cea de-a XXIII-a ediție, care adună laolaltă, pentru două–trei zile, mai toată floarea tinerimii focșănene (o mică parte – în calitate de actori, eventual regizori, scenografi; majoritatea – în cea de spectatori). Festivalul n-ar fi luat ființă dacă nu ar fi existat permanent o mână de oameni entuziaști, preocupați de astfel de activități (să le numim „artistic-educative"). În ultimii cinci-șase ani, meritul exclusiv al existenței acestui eveniment, deloc neglijabil, cade în seama lui Aurel Oborocea, directorul Casei de Cultură a Sindicatelor din Focșani. Aparent fără vreo legătură cu arta scenică, în fond, însă, un mare iubitor de teatru – aduce, pe

scena instituției pe care o conduce, cu fiece prilej favorabil, spectacole importante –, și, mai ales, unul dintre acei oameni statornici și încăpățânați, care știu că o idee o dată dispărută, cu greu mai poate fi înlocuită, Aurel Oborocea se luptă cu Inspectoratul Școlar Județean, cu directorii liceelor din urbe pentru a menține acest proiect, născut acum vreo douăzeci și ceva de ani, și care și-a dovedit, în timp, utilitatea. Pentru că mulți „foști STEF-iști" sunt astăzi actori, regizori. Ei joacă pe scene importante ale țării, ori acasă, pe scena Teatrului Municipal. Amintim doar câțiva: Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu, Adrian Damian, Adina Andrei, Adrian Ciglenean, Sorin Rusu... Dar existența STEF-ului nu presupune, în mod expres, îndrumarea adolescenților spre profesii artistice; menirea sa este mai ales aceea de a-i învăța pe elevi să comunice, să trăiască și să creeze, fie și pe termen limitat, în echipă, să învețe să rostească logic un text și, nu în ultimul rând, să învețe a deveni buni spectatori. Întrebați, junii răspund, la unison, că teatrul va rămâne una dintre marile lor pasiuni, că indiferent de ceea ce urmează a face, nu vor ocoli sălile de spectacol. Merită să-i credem și să-i creditãm. Spuneam că Aurel Oborocea „se luptă" pentru menținerea acestei idei. Asta nu înseamnă neapărat că profesorii ar fi refractari... Ei ar dori numai ca elevii lor să beneficieze de cât mai multă vreme pentru studiu; STEF-ul are loc în iunie, adică exact înaintea examenelor de bacalaureat, când timpul este drămuit... Experiența dovedește, însă, că o activitate nu o exclude pe alta, că aceia care vor să fie vedete pentru câteva zile sunt la fel de dornici și de a-și lua cu bine examenele, ba sunt chiar mai serioși, mai responsabili.

Fac parte din juriul Festivalului de vreo cinci sau șase ani, și nici o clipă nu am socotit această misie, încredințată mie de către directorul de drept al manifestării, o corvoadă. Candoarea unora, inteligența altora, talentul câtorva transformă evenimentul într-o adevărată bucurie pentru suflet. Sigur că reprezentațiile nu trebuie privite cu ochiul critic al profesionistului, ci cu inima deschisă a spectatorului/pedagogului. Am recunoscut, în felul acesta, destule calități fiecărei producții: o scenografie de ținută, relații bine înjghebate între personaje, dicțiune bună la unii copii, texte alese cu grijă (în acest an, au fost prezentate foarte multe piese românești), bine adaptate pentru scenă, materiale publicitare (afișe, programe) realizate cu seriozitate. Chiar dacă numai unii au fost premiați, laurii aparțin tuturor. Preocuparea ca acest proiect să nu moară, ci să se nască, an de an, aproape din cenușă, rămâne, în definitiv, lucrul cel mai de preț! Nu cred că menirea mea, acum, este de a face o ierarhizare a școlilor participante, de a spune că un elev e mai dotat decât altul, că instructori trebuie să fie neapărat actori și regizori profesioniști, neapărat profesori sau neapărat elevi. S-a dovedit că pot fi și unii, și alții, și că cea mai importantă este dorința de a face!

Au participat, în acest an: **Grupul Școlar de Construcții Montaj** (*Podul sinucigașilor* de Paul Ioachim, îndrumător: Iulian Țanea); **Grupul Școlar de Electrotehnică** (*Adam și Eva* de Mark Twain, îndrumător: Ofelia Voicu); **Colegiul Național „Alexandru Ioan Cuza"** (*Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu, îndrumător: Elena Vișinescu); **Grupul Școlar Forestier** (*Catrafusele* de I.D. Sârbu, îndrumător: Valentin Cotigă); **Liceul Pedagogic „Spiru Haret"** (*Huhurezul* de Giovanni Maria-Cecchi, îndrumător: Daniel Oana); **Colegiul Național „Unirea"** (*Bădăranii* de Carlo Goldoni, îndrumător: Adrian Damian); **Colegiul Economic „Mihail Kogălniceanu"** (*Gaițele* de Al. I. Kiriițescu, îndrumător: Florin Rogoz).

Doina MODOLA

LA ANIVERSARE: Teatrul „ION CREANGĂ" – 40 de ani regizorul CORNEL TODEA... 45 de ani

Teatrul „Ion Creangă" (TIC) a împlinit anul acesta 40 de ani de activitate artistică, bogată în spectacole care au fascinat generații și generații de mici spectatori. Evenimentul a fost încununat cu Premiul Special conferit teatrului la Gala UNITER, ediția din 2005, cu ocazia aniversării, marele actor Ion Lucian, primul său director, fiind distins cu Premiul Special pentru Teatrul de Copii, la ediția din 2002. În aria vrăjită a scenei din Piața Amzei, publicul expansiv a descoperit necontenit o lume uluitoare, însuflețită, care i-a inspirat și stârnit imaginația. Excelenta trupă, reunind încă de la început nume prețuite, s-a dedicat cu credință delicatei meniri de a revela celor mici minunea teatrului, de a-i contamina pentru totdeauna cu splendidul morb al bucuriei artei. Și a fost răsplătită întotdeauna, din plin, de exuberanța neistovită a sălii. I-a stimulat neîncetat pe micii spectatori la dialog, cânt, dans, manifestare solidară, coordonându-i într-o coparticipare intensivă. Prezența asistenței entuziaste și forfotitoare, cu părinții sau cu dascălii, a fost pentru artiști un test al reușitei spectacolului, în afara căruia – dacă nu puteau fi captivați cu adevărat, pe cinstite! – vacarmul și haosul ar fi devenit insuportabile. În teatrul pentru copii, jumătăți de măsură nu există. Nici convenienețe, nici plictis politicos. Cei mici nu cunosc concesii. De aceea, și emoțiile premierei sunt mult mai animate, de ambele părți. Dar și longevitatea izbânzilor e inegalabilă. Un spectacol apreciat nu se epuizează repede, când primește atâta energie dezlănțuită de la partenerii efervescenți din sală!

Anunțate printr-o conferință de presă: *4o de ani de teatru pentru copii. Teatrul „Ion Creangă" ieri și azi. Zilele* pline și generoase ale acestei manifestări (desfășurate în perioada 9–14 iunie 2005) au constituit o prezentare revelatoare a ceea ce înseamnă un asemenea așezământ în prezent. O instituție care se recomandă printr-o istorie, printr-o conștiință estetică, printr-un program artistic și unul civic, prin finalități și motivații superioare, prin proiecte, programe și parteneriate, care îl deschid spre o anvergură nemaiatinsă vreodată înainte. În timp, începând cu întemeietorul, maestrul Ion Lucian (1964–1972), Mircea Suciu (1972–1973) continuând cu directorii care i-au urmat, scriitorul Alecu Popovici (1974–1982), regizorul Emil Mandric (1982–1987), în fine, din 1987 până astăzi, cu o întrerupere de o stagiune (1990–1991, cînd director a fost Grigore Gonța, regizorul Cornel Todea, teatrul și-a lărgit succesiv aria de acțiune și de preocupări, țintele, mijloacele, diversificându-le, sporindu-și obiectivele, multiplicându-și și actualizându-și metodele, meditând asupra propriei sale misiuni și asupra responsabilităților. Din 2003, TIC și-a înnoit și recondiționat clădirea, sala, scena, sistemul de lumini, climatizarea.

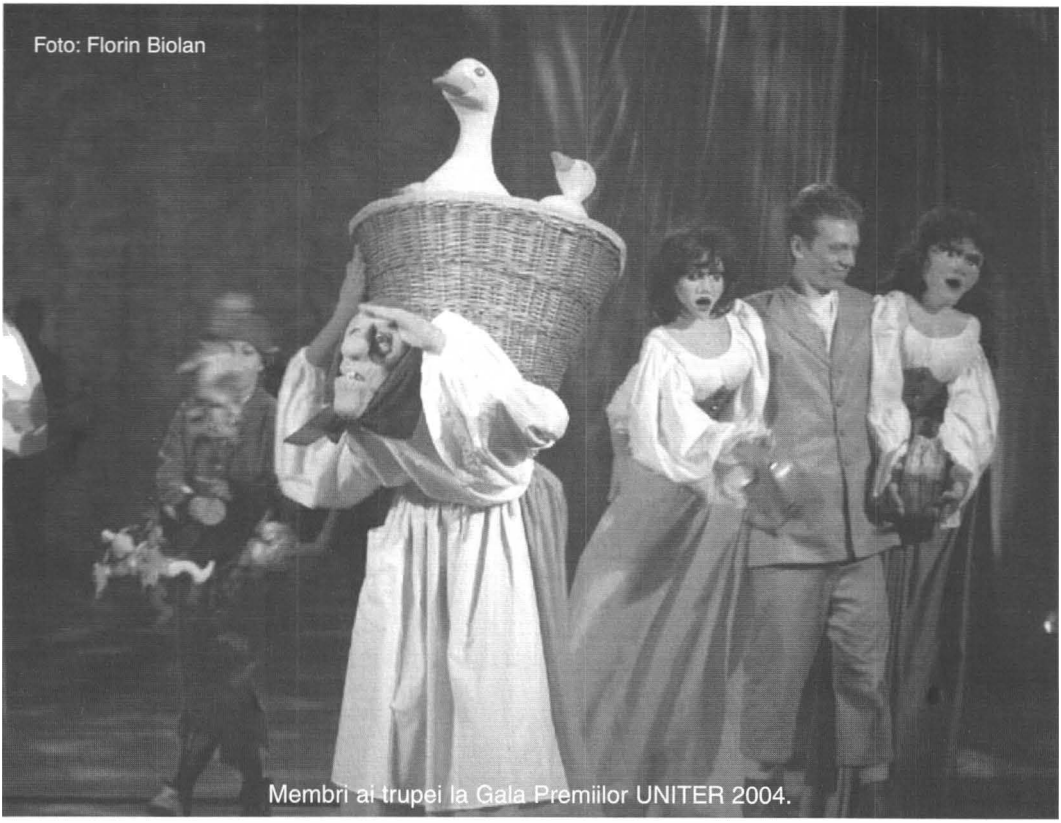
Teatrul pentru Copii şi Tineret este o instituţie de mare răspundere, atât imediat, cât şi pe termen lung, trebuind să subjuge repede şi deplin. Să modeleze deîndată şi să sădească pentru viitor. Să satisfacă în cel mai înalt grad pofta de joacă, de mişcare, de manifestare, de cânt şi distribuţie pe roluri. De cunoaştere a lumii prin joc. El se află într-o concurenţă superioară cu spectatorii săi. De fapt, teatrul pentru copii are o ocupaţie plină de riscuri: oferă produse ale închipuirii tocmai *specialiştilor* imaginării, fără graniţe şi fără bariere. Creează miracol, fantezie, culori: joaca de-a teatrul, cum singur se prezintă.

Zilele Teatrului „Ion Creangă" din anul în curs au dat seamă concentrat despre toate acestea, având ca centru de greutate excepţionala premieră *Harap-Alb*, după basmul lui Ion Creangă, dramatizarea şi regia Cornel Todea, şi spectacole remarcabile din ultimii ani: *Inimă rece*, în regia doamnei Sorana Coroamă Stanca şi *Hainele cele noi ale împăratului*, în regia lui Beresz László, şi, deopotrivă, spectacolul de *teatru-forum*, *E simplu să fim prieteni*, realizat în cadrul proiectului *Spect-actori pentru non-discriminare* (acesta cuprins în programul *Chance for Life* şi *Teatrul „Ion Creangă"*, finanţat de programul *Matra-Kap* al Ambasadei Regale a Olandei la Bucureşti) Teatrul-forum îşi propune sensibilizarea opiniei publice „faţă de formele de discriminare la care sunt expuse anumite categorii de persoane, în special cele aflate în risc ridicat de excluziune socială" şi operează prin implicarea spectatorilor în dezbateri.

În acelaşi concept modern al teatrului pentru copii s-a înscris *Vernisajul expoziţiei de artă plastică „Harap-Alb văzut de copii"*, realizată de un grup de elevi ai *Liceului de Arte Plastice „Nicolae Tonitza"*, coordonaţi de profesoara Maria Petcu şi spectacolul *De-a teatrul*, prezentat de grupa de copii de la *Clubul de Teatru*, coordonată de actriţa Marioara Sterian. Tot în categoria spectacolelor realizate de copii, s-au prezentat *Gala baletului*, organizată de Centrul de Dans Ballet-Art şi Teatrul „Ion Creangă" şi *Lumea lui Cupidon,* reprezentaţie de teatru, interpretată de un grup de elevi de la licee din Bucureşti, coordonaţi de actorul Cezar Boghină (Fundaţia Euroart). Colocviul *Nevoia copiilor de artă*, axat pe prezentarea *Proiectului „Teatru pentru copii 0–3 ani"*, realizat de TIC în parteneriat cu Centrul pentru Educaţie şi Dezvoltare Profesională *Step by Step* şi *Help Net*, a constituit un excelent cadru de discuţii teoretice şi practice, legate de eşalonarea pe vârste, în funcţie de grupurile de public şi de exigenţele contemporaneităţii.

Trupa

O reverenţă plină de cea mai caldă apreciere şi elogii trupei care de-a lungul timpului s-a confruntat (s-a luptat!) cu micii spectatori! O echipă de artişti, care, în ciuda meritelor incontestabile, au ales să-şi ducă existenţa profesională cel mai adesea înafara atenţiei criticii, scăldaţi în bucuria tumultuoasă a celor mici. Actori cu roluri memorabile, cu suflete mari şi mereu tinere: inconfundabilul Ion Lucian, Alexandrina Halic, Genoveva Preda, Anca Zamfirescu, Daniela Anencov, Sibylla Oarcea, Florina Luican, Jeanine Stavarache (o perioadă), Mişu Andriescu, Ion Arcudeanu, Aura Andriţoiu, Gheorghe Gâmă, Boris Petroff, Gabriel Iencec, Gelu Colceag (un timp), Horea Benea, Gheorghe Vrânceanu, Gheorghe Tomescu, Mircea Muşatescu, Vasile Menzel, Marius Rolea, Marioara Sterian, Marcela Andrei, Cornelia Pavlovici; mai recent, după 1990, Cristian Irimia, Florin Busuioc, Marina Procopie, Dumitru Anghel, Nicolae Simion, Andra Teodorescu Ion, Claudia Revnic, Gheorghe Petcu, Mirela Busuioc, Ştefan Mareş, Ion Ionuţ Ciocia, Lucian Ifrim, Mihaela Mitrache, Gabriela Baciu, Cesarela Constantin, Eduard Jighirgiu,



Membri ai trupei la Gala Premiilor UNITER 2004.

Mihaela Măcelaru, Marius Nanau, Carmen Palcu, Ani Crețu. Să fim iertați dacă am omis pe cineva!

Încă de la începuturile sale, TIC și-a conceput activitatea ca un sistem complex de cucerire și formare a micilor spectatori, de inițiere a publicului în arta spectacolului. Direcția de scenă a fost asigurată de regizori de valoare, iar scenografia de plasticieni remarcabili. Repertoriul a contat pe titluri importante din dramaturgia și din literatura universală destinată copiilor.

Au montat la TIC : Ion Lucian, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă Stanca, Ion Cojar, Mircea Cornișteanu, Gelu Colceag, Grigore Gonța, Mihai Manolescu și, consecvent, de trei decenii încoace, Cornel Todea.

Scenografia a fost realizată cu îngrijire și fantezie de Elena Simirad Munteanu, realizatoarea decorurilor primelor spectacole, Dan Jitianu, Ion Luscalov, Ion Dogar Marinescu, Vasile Roman, Nicolae și Mihaela Ularu, Anca Pâslaru și Luana Drăgoiescu, mai recent, de Viaceslav Vutcariov.

Muzica a fost compusă de nume răsunătoare, ca Johnny Răducanu, Paul Urmuzescu, Nicu Alifantis, George Marcu etc.

Istoria

Înființat la 4 mai 1965, când s-a emis decretul de constituire a Teatrului pentru Copii și Tineret „Ion Creangă" (care-și deschisese porțile în mod miraculos, ca un dar, în Ajunul Crăciunului, la 24 decembrie 1964, cu premiera *Harap-Alb,* în regia lui Ion Lucian), Teatrul „Ion Creangă" a devenit, în același an, fondatorul Asociației Internaționale a Teatrelor pentru Copii și Tineret – ASSITEJ –, onorându-și cu

prisosință menirea călăuzitoare și prestigiul artistic. Între timp, teatrul și-a constituit un repertoriu, o trupă, un mod de a face spectacolul, o reputație, un concept al teatrului destinat copiilor, promovând literatura națională și capodoperele universale.

În 1968, *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Letiția Popa, în regia lui Barbu Dumitrescu, a efectuat primul turneu în străinătate, inaugurând cariera internațională a teatrului. Mai cunoscut peste hotare decât la noi, în 1969, în scurta perioadă mai favorabilă deplasărilor, Teatrul „Ion Creangă" a întreprins turnee apreciate în Iugoslavia, Italia și Germania, cu acest spectacol, cu *Regele Cerb* de Carlo Gozzi și cu *Poveste neterminată* de Alecu Popovici. În 1971, *Snoave cu măști* de Ion Lucian și Virgil Puicea, în regia lui Ion Cojar, și *Pinocchio* după Carlo Collodi, în regia lui Barbu Dumitrescu, au avut nu numai o existență scenică de durată, ci și o constantă prețuire peste hotare. Anul 1972 a marcat marile turnee internaționale, la festivaluri prestigioase, ale spectacolului *Snoave cu măști*, în Italia, Canada, Statele Unite. (Acest spectacol, de altfel, cu o existență foarte lungă, a efectuat un turneu de 110 zile în Japonia, în 1986, cu 80 de reprezentații, urmat de *Cenușăreasa*, cu 54.)

În 1977, dramatizarea *Alice în țara minunilor,* după Lewis Caroll a fost pusă în scenă de Valeriu Moisescu (scenografia Vasile Roman), cu Alexandrina Halic în rolul titular. În 1979, a fost montată *Albă ca Zăpada*, dramatizare de Ioan Roman, regia artistică Ileana Cârstea, cu Florina Luican în rolul principal, spectacol ce a însumat 600 de reprezentații, jucându-se vreme de unsprezece ani.

Scriitorul Alecu Popovici a lansat, din 1977, un ciclu de conferințe-spectacol, cu titlul „Teatrul Lumii", susținute de criticul Valentin Silvestru și de actorii trupei, lărgind astfel considerabil publicul-țintă și demersul formativ. Surprinzătoare, semnificativă, ingenioasă a fost reprezentarea creației lui Eugen Ionescu la TIC, de-a lungul anilor. În 1982, Ion Lucian a pus în scenă primul spectacol Eugen Ionescu, *Imaginile sunt imagini*, pe texte mai puțin cunoscute ale scriitorului, în scenografia Elenei Simirad Munteanu, adresându-se micilor spectatori. I-a urmat, în timpul directoratului lui Grigore Gonța (1990–1991), *Ce nemaipomenită harababură* (1990), cu Marin Moraru în rolul titular, menită unor categorii de vârstă superioare. (*Țiganiada* după Ion Budai-Deleanu, montată în 1991 de Mircea Cornișteanu, se adresa deopotrivă tinerilor spectatori.) În 1995, Cornel Todea a montat *Improvizație la Alma* sau *Cameleonul ciobanului* (*L'Impromptu de l'Alma*), cuceritorul act în care Eugen Ionescu se războiește cu critica pariziană spectacol destinat unui public avizat, distins cu Premiul pentru Regie la Festivalul Teatrului Scurt (1996). Un spectacol definit prin „umor și distanțare ironică necesară (avută în vedere, de altfel, chiar de autor)", „plăcut, interesant pe tot parcursul, simplu și clar" (Alice Georgescu).

Emil Mandric (director între 1982–1987) a pus accent mai cu seamă asupra pieselor adresate copiilor.

Cornel Todea ...

Printr-o minunată coincidență, 2005 este anul în care Cornel Todea, directorul Teatrului „Ion Creangă" de aproape două decenii, își sărbătorește 45 de ani de carieră artistică.

Remarcabil om de televiziune și de teatru, debutând ca regizor artistic al micului ecran în 1960, îndată după absolvirea Facultății de Regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică (I.A.T.C.) „Ion Luca Caragiale" București (1954–1959), Cornel Todea a fost angajat al Televiziunii vreme de douăzeci și

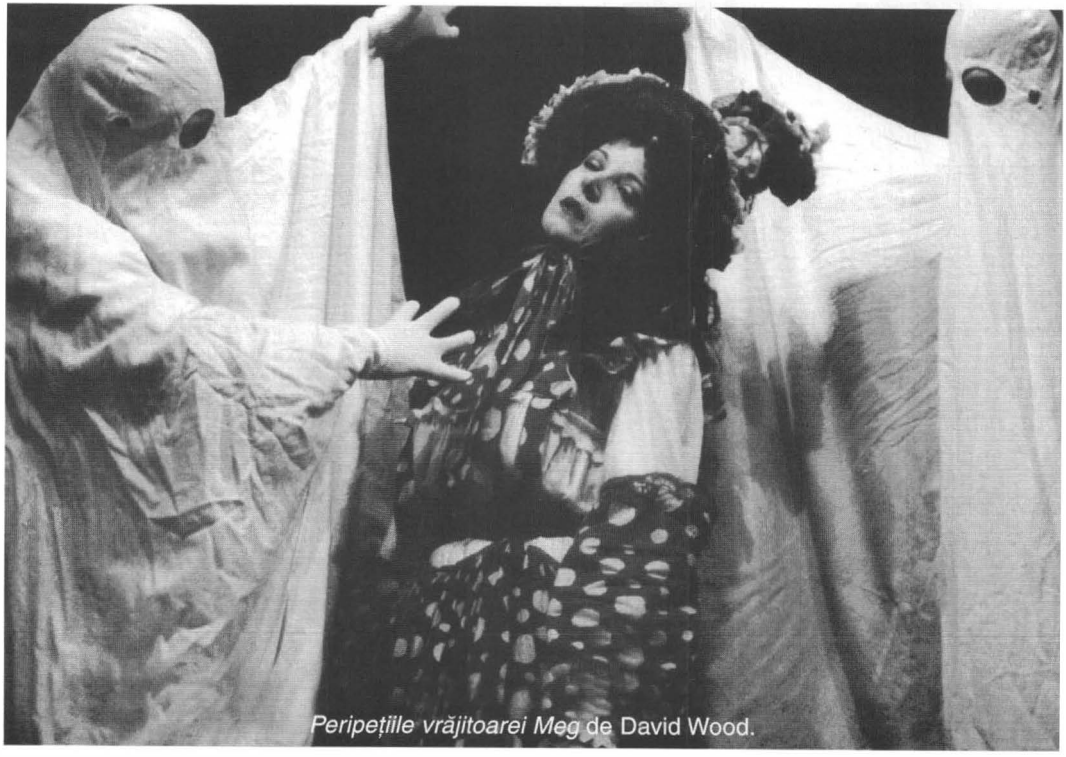
şapte de ani, din 1960 până în 1987, evoluţia sa confundându-se astfel cu istoria ei fecundă, în perioada „clasică". Dar a slujit-o fără întrerupere şi fără răgaz, cu o pasiune debordantă, şi după aceea, iată, de aproape o jumătate de veac. A devenit în 1987, regizor şi director al Teatrului „Ion Creangă" răspunzând astfel de destinul aşezământului, artistic şi managerial, cadru didactic, din acelaşi an, la I.A.T.C (actualmente Universitatea Naţională de Teatru şi Cinematografie), Facultatea de Teatru, specializarea regie de teatru, îşi împlineşte şi în învăţământ vocaţia formativă şi disponibilitatea comunicării. Cornel Todea are un inegalabil har colocvial, spontan şi spumos, o mereu proaspătă chemare pentru cultură, o vastă informaţie şi o vioiciune solară, care îl fac unic. Emisiunile sale de divertisment şi muzicale, *talk-show*-urile (peste 300): *As Show* (T7abc), *Dintre sute de catarge*, *7 Arte* (la TVR), convorbirile, dialogurile devin întâlniri de excepţie, în care se dezvăluie nu personaje, ci protagonişti ai culturii, neîncetând să ni-l descopere, la fel de avizat, la fel de iscoditor, la fel de surprinzător şi plin de farmec, pe Cornel Todea însuşi. Şi asta, indiferent sub ce generic se află emisiunea ce-i aparţine şi indiferent ce post salvează veşnicele ei reluări. Cu uriaşa, inepuizabila sa forţă de muncă, Cornel Todea a surprins nenumărate tablouri colorate şi variate ale actualităţii artistice şi culturale, construind totodată o operă de care beneficiază, nu numai prezentul, ci şi viitorul: substanţială istorie în versiune exemplară, selectivă, durabilă a unui timp contradictoriu. O cronică însufleţită, reprezentativă, a personalităţilor. În 1996, Cornel Todea a fost distins cu Premiul Asociaţiei Profesioniştilor de Televiziune din România pentru talk-show-ul cu poetul şi dramaturgul Gellu Naum.

Regizor care, în cele patru decenii şi jumătate, a pus în scenă peste o sută de spectacole de teatru, pe scene prestigioase, la Teatrul Naţional din Bucureşti, la Naţionalul ieşean şi la acela clujean, la Teatrul „Nottara", la Teatrul Mic, la Bulandra, la Piatra Neamţ şi, firesc, la Teatrul „Ion Creangă", Cornel Todea are la activ o creaţie bogată de spectacole de teatru TV, spectacole de operă (*Hänsel şi Gretel* de Engelbert Humperdink, *Elixirul dragostei* de Donizetti), spectacole pe stadioane, filme de lung metraj, producţie a studiourilor Buftea (*Singur printre prieteni, Dragostea mea călătoare, Adio, dragă Nela*), filme documentare.

O activitate laborioasă, de uimitoare consistenţă şi diversitate. Între spectacolele de teatru TV, bizuite pe texte de mare valoare, s-au remarcat, într-o perioadă de emulaţie şi mare audienţă a acelui gen: *Vizită pe o planetă mică* de Gore Vidal, *Seară de toamnă* de Fr. Dürrenmatt, *Moartea lui Bessie Smith* de Edward Albee, *Noul locatar* de Eugen Ionescu, *Înaintea micului dejun* de Eugene O'Neill, *Perla şi scoica* de William Saroyan, *Cea mai puternică* de August Strindberg (Premiul pentru cea mai bună regie în 1991), *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, *Ghişeul* de A. Tardieu, *Nasul* de N.V. Gogol, *Invitaţie la castel* de Jean Anouilh, *Livada de vişini* şi *Trei surori* de Cehov (Premiul APTR pentru cea mai bună piesă TV a anului 1993), *Iată femeia pe care o iubesc* şi *Suflete tari* de Camil Petrescu, *Totul e un joc* (Premiul UNITER pentru teatru TV, în 1998).

Între cele peste o sută de piese montate de regizor pe scenele teatrelor, se numără: *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (Premiul pentru Regie, Roma, 1969), *Omul cu floarea* de Luigi Pirandello, *Othello* de W. Shakespeare, *Prinţul negru* de Iris Murdoch, *Monştrii sacri* de Jean Cocteau, *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, *Mizerie şi noblеţe* de N. Scarpetta, *Cazul Oppenheimer* de F. Kiephardt, *Zygger-Zagger* de Peter Tearson etc. Spectacolele sale la Teatrul „Ion Creangă" au îmbogăţit, prin miza şi calitatea lor, repertoriul şi prestigiul aşezământului.

Improvizație la Alma sau cameleonul ciobanului de Eugen Ionescu.



Peripețiile vrăjitoarei Meg de David Wood.

... La TIC

Cornel Todea a debutat pe scena Teatrului „Ion Creangă", în 1976, cu spectacolul *Hocus-pocus şi-o găleată* de A. E. Greidanus (cu Genoveva Preda, Anca Zamfirescu, Daniel Anghel, Gabriel Iencec, Boris Petroff, Gelu Colceag), scenografia: Ion Dogar Marinescu; muzica: Johnny Răducanu. I-au urmat *Trei grăsani* de Iuri Olesa, *Cântăreţii din Bremen* de Fraţii Grimm. În 1982, „anul deschiderilor", regizorul a montat *Pinocchio,* după Carlo Collodi, spectacol încununat de succes în Italia, locul de baştină al poveştii cu tâlc despre păpuşa de lemn, şi primul spectacol rock la TIC: *Cădere liberă* de Colin Mortimer, în scenografia lui Dan Jitianu, apoi *David Copperfield* de Charles Dickens. Sub direcţia lui Cornel Todea, în 1988, Gelu Colceag a montat *Turandot* de Carlo Gozzi, în scenografia lui Nicolae şi Mihaela Ularu (cu Marioara Sterian, în rolul titular.

Date fiind noile deschideri după 1990, ambiţiile teatrului au crescut, atât ca repertoriu, cât şi ca parteneriate, colaborări, implicare în viaţa socială.

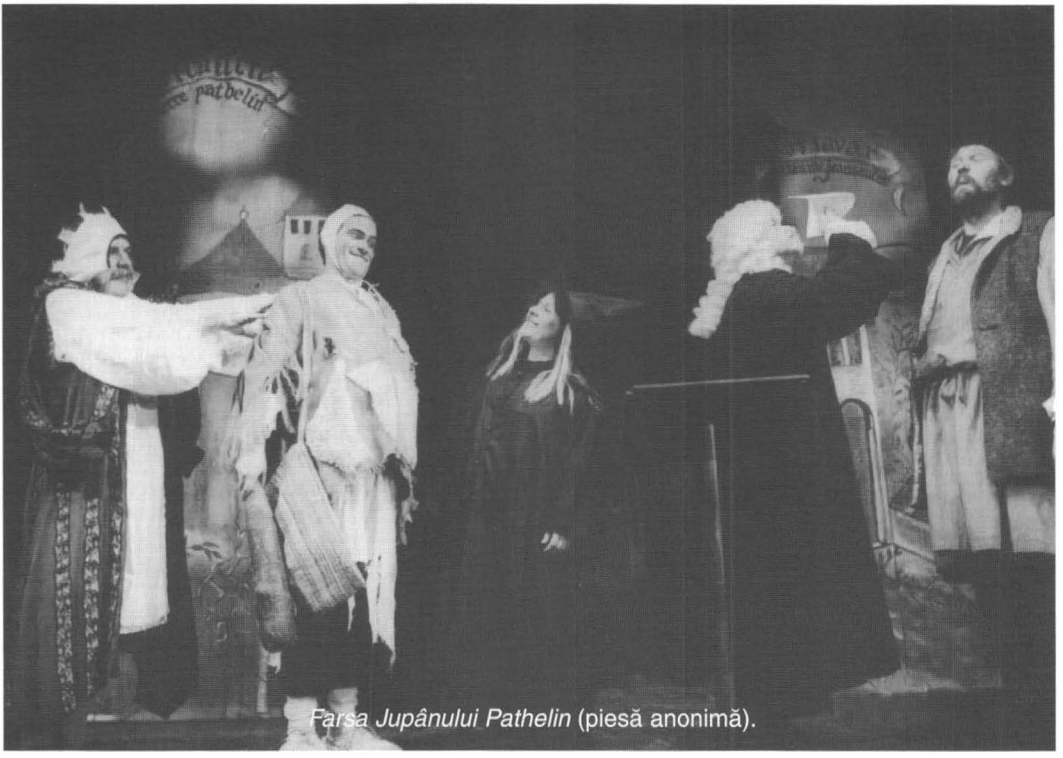
Cornel Todea revenind în 1991 la direcţia Teatrului „Ion Creangă", se va monta, la acest teatru, primul text *commedia dell'arte*, intitulat *Dragostea pusă la încercare,* în regia lui Mihai Gruia Sandu, scenografia Anca Pâslaru şi Luana Drăgoiescu. Cornel Todea montează *Ivan Turbincă,* după Ion Creangă, în scenografia Ilenei Huber, spectacol care va participa la Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii de la Atena (1993).

Teatrul îşi dezvoltă colaborările internaţionale, pentru prima oară în istoria teatrului, o echipă de artişti englezi realizând un spectacol: *Matilda,* după Roald Dahl, dramatizare de Alexandru Pleşcan, regia: Thomas de Mallet Burgess, scenografia: Spyros Coscinas, interpretat de actori români: Claudia Revnic, Cristian Irimia, Florina Luican, Gheorghe Petcu, Cornelia Pavlovici, Anca Zamfirescu.

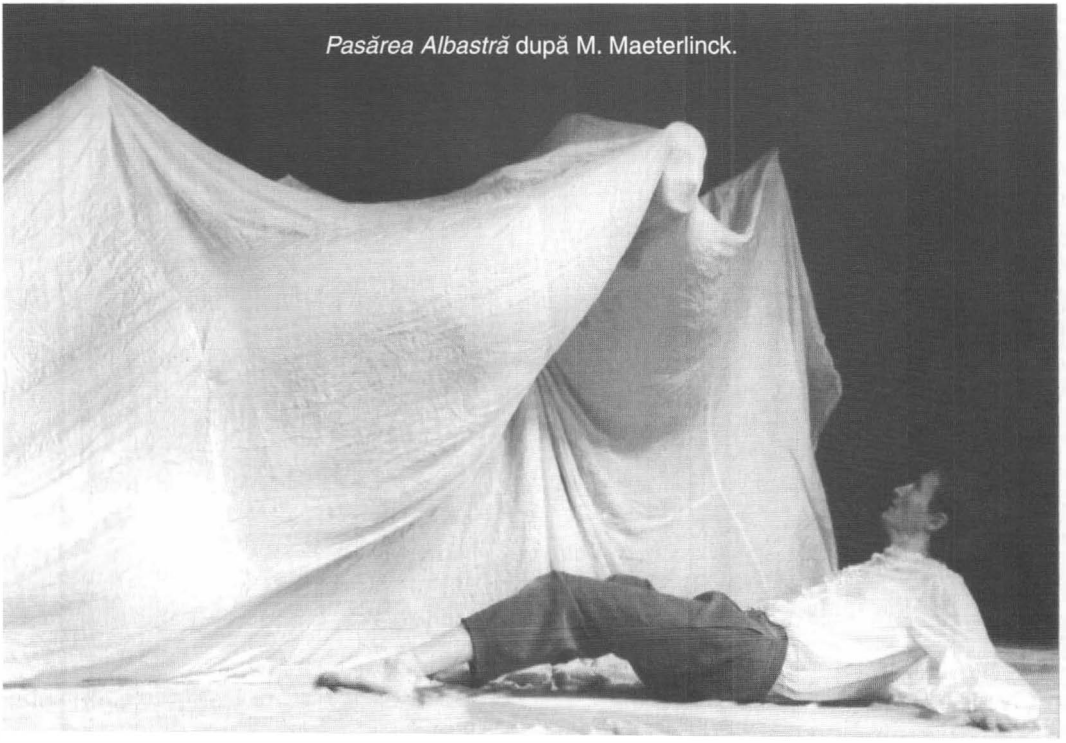
Sunt puse în scenă texte importante. Cornel Todea a montat *Furtuna* (1994), în scenografia Ancăi Pâslaru, al doilea spectacol Shakespeare, după *Comedia încurcăturilor,* din 1975. Shakespeare este un autor adesea adaptat pentru copii în lume. A restitui însă o parabolă atât de densă, pentru universul infantil, a fost o adevărată temeritate, răsplătită prin succesul înregistrat şi participarea la Festivalul Internaţional de Teatru din Taiwan. Tot în 1994, Roxana Colceag şi Gelu Colceag au pus în scenă *Dragonul* de Evgheni Şvarţ, în scenografia Luanei Drăgoiescu.

Ca o recunoaştere a valorii sale, din 1996, Teatrul „Ion Creangă" adevenit membru al EU NET ART, o reţea europeană cu sediul la Amsterdam, care reuneşte 100 de membri: teatre, asociaţii şi organizaţii de profesionişti ai spectacolului pentru copii.

A continuat preocuparea pentru scriitorii români clasici şi în primul rând pentru Ion Creangă. În 1993, Cornel Todea a montat *Ivan Turbincă* în scenografia Ilenei Huber, spectacol prezentat cu succes la Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii de la Atena (1993), urmat, în 1998, de *Dănilă Prepeleac*, dramatizare de Eugen Apostol, pus în scenă de Boris Petroff şi de spectacolul interactiv *Povestiri din lumea lui Creangă*. În 1996, Mihai Manolescu a realizat *Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri, care, într-o primă versiune scenică, fusese montată cu trei decenii înainte, în 1967, de N. Al. Toscani. În 2001, Cornel Todea a pus în scenă *Voi scandal cu orice preţ*, un spectacol Caragiale „nonconformist şi provocator", după un scenariu „dibaci" alcătuit de regizor şi „admirabil ilustrat comic" (Ileana Lucaciu), în ritm alert.



Farsa Jupânului Pathelin (piesă anonimă).



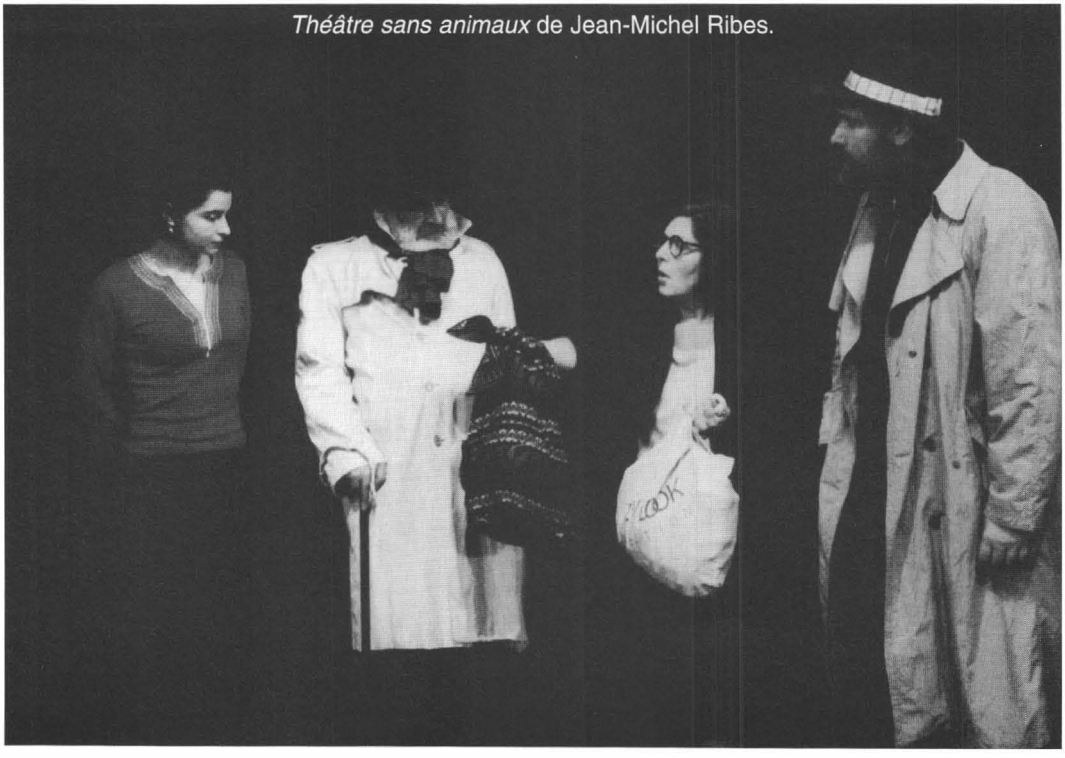
Pasărea Albastră după M. Maeterlinck.

Repertoriul teatrului se bizuie mai mult ca oricând pe capodopere ale literaturii universale: *Albă ca Zăpada*, dramatizare de Eugen Apostol după Frații Grimm, muzica Paul Urmuzescu, costumele Adriana Grand, decorurile Ștefan Pârvulescu, în regia lui Cornel Todea (spectacol ce se apropie de 300 de reprezentații), a fost jucat și în limba franceză, cu ocazia unui turneu în Franța (1997). I se adaugă spectacolele puse în scenă de Constantin Dicu : *Peripețiile vrăjitoarei Meg* (1997), reprezentație de „un haz postmodern", cum îl califica Magdalena Boiangiu; *Prinț și cerșetor*, după Mark Twain (1999) și *Micul Lord*, după Frances Hodgson Burnett, unde semnează și dramatizarea. Apoi, *Inimă rece*, dramatizare de Banu Rădulescu după Wilhelm Hauff, în regia doamnei Sorana Coroamă Stanca și scenografia Ancăi Pâslaru, muzica : George Marcu, spectacol rafinat și cuceritor, și musicalul *Crăiasa Zăpezii* (2000), după Hans Christian Andersen, de Monica Patriciu și George Marcu, regia Boris Petroff, scenografia Luana Drăgoiescu. În 2003, Cornel Todea a realizat într-o nouă viziune, și în scenografia lui Viaceslav Vutcariov, *Pinocchio*, „impresionantă prin vizualizare, prin eleganța și farmecul degajate de fiecare scenă", prin „momentele de teatru în teatru", acrobații și dans (Ileana Lucaciu) ; „un univers fascinant atât pentru cei mici cât și pentru cei mari" (Cristina Modreanu).

Spectacolul *Pasărea Albastră*, adaptare de Angela Mayer după piesa lui Maurice Maeterlinck, în regia Adrianei Peres, coregrafia Malou Iosif, a participat la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii Magic Curtain (2001), din Bulgaria, apoi, în 2002, la Festivalul Internațional pentru Copii și Tineret „Milk Touth", de la Zagreb, Croația. În 2003, același spectacol a fost prezentat la Festivalul Internațional de Teatru de la Seul (Coreea), organizat de ASSITEJ Coreea și patronat de Asociația Internațională de Teatru pentru Copii și Tineret, iar în mai 2004, la cea de-a XVII-a ediție a Festivalului pentru Copii din Finlanda. Selectat de directorul festivalului din Coreea, regizorul Kim Woo Ok, pentru a servi ca model, *Pasărea Albastră* a fost apreciat ca „foarte bine conceput regizoral", „exemplar", cu „temă gravă – căutarea fericirii, a împlinirii de sine". „Chiar dacă micii spectatori de aici nu vor înțelege toată filosofia piesei – considera Kim Woo Ok –, vor avea o experiență emoțională de care își vor aminti toată viața, impactul emoțional [...] al producției dumneavoastră fiind foarte puternic", iar spectacolul „foarte vizual, muzical și bine susținut actoricește". Directorul festivalului voia ca prin acest spectacol „să lanseze o provocare creatoare", atât pentru public, cât și pentru profesioniștii teatrului din țara sa, considerându-l „o experiență fantastică". Urmărit cu interes de către spectatorii de toate vârstele, filmat în repetate rânduri de televiziune, care a luat numeroase interviuri lui Cornel Todea și actriței Carmen Palcu, *Pasărea Albastră* a fost selectat între cele mai bune patru spectacole din Europa și Oceania, alături de montări din Danemarca, Australia și Germania.

În 2001, a avut loc premiera spectacolului *Motanul încălțat*, dramatizare de Ioan Gârmacea, regia Boris Petroff și scenografia Anca Pâslaru. În 2002, doamna Sorana Coroamă Stanca a pus în scenă *De-aș fi Scufița Roșie*, dramatizare de Ioan Gârmacea, un spectacol spumos, parodic, cuceritor, încununat cu Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru copii, alături de producția Teatrului Țăndărică, *Jack și vrejul de fasole*. În 2003, Beres Laszlo (student al lui Cornel Todea) a realizat *Hainele cele noi ale regelui*, după Hans Christian Andersen, în scenografia lui Dobre Kothai Judit. În 2004, a avut loc premiera spectacolului *Cenușăreasa*, o comedie muzicală, în regia maestrului Ion Lucian. Repertoriul activ al teatrului cuprinde și alte noi spectacole cuceritoare pentru cei mici, între care *Moș Crăciun*

Cenușăreasa după C. Perrault.



Théâtre sans animaux de Jean-Michel Ribes.

și turtița fermecată, în regia lui Cornel Todea, *Cei trei purcelușI*, dramatizarea și regia: Cristian Nencu, scenografia Viaceslav Vutcariov, *Noaptea Sfântă* de Silvia Kerim și Cristian Munteanu după *O noapte de Crăciun* de Charles Dickens.

Profesor de regie la Universitatea Națională de Teatru și Cinematografie București, Cornel Todea a impulsionat în permanență tinerii creatori. Studenții săi montează la Teatrul „Creangă", participând la noile proiecte și programe, prin care instituția se implică în activitățile sociale. Proiectul *ACASĂ – O casă pentru copiii străzii*, în colaborare cu Centrul pentru Educație și Dezvoltare Profesională și Asociația „Casa Deschisă", a prilejuit un spectacol cu totul aparte, adaptare după piesa Liudmilei Razumovskaia, realizat de regizorul Radu Apostol (student în anul al III-lea, în vremea aceea), cu zece copii ai străzii și două actrițe. Spectacol impresionant, în care regizorul a dovedit nu numai o sensibilitate aparte și un talent remarcabil, ci și o autentică vocație de educator, *Acasă* a sensibilizat publicul, critica, societatea civilă, devenind un fenomen în sine, prin capacitatea de integrare prin teatru a micilor marginali, de restituire a speranței și a unor idealuri firești. Selecția la Festivalului Național de Teatru „I. L. Caragiale" (2001) și uluitorul ecou în presă stau mărturie acestui eveniment neobișnuit.

În februarie 2004, TIC a încheiat un parteneriat cu Fundația *Chance for Life* (care de peste trei ani planifică și realizează proiecte și activități, menite să susțină dezvoltarea optimă a copiilor aflați în risc ridicat de excluziune socială), cu Fundația *Estuar*, cu Asociația Prietenii Copiilor și cu Fundația *Parada.* Acest parteneriat se înscrie în preocuparea de a transforma teatrul în metodă de intervenție socială activă. În acest sens, lansarea proiectului *Învățarea toleranței* (30 aprilie 2004) urmărește învățarea și practicarea comunicării și toleranței în familie și societate. De asemenea, piesa de teatru-forum *Te angajezi să ai grijă de el?* (noiembrie–decembrie 2004) își propunea să sensibilizeze opinia publică referitor la destinul copiilor seropozitivi din Centrul de Plasament Vidra, care aveau nevoie urgentă de asistenți maternali în București. Formă specială de teatru, în care publicul devine actor, exprimându-și nemijlocit emoțiile, gândurile, sentimentele, căutând soluții pentru problemele ridicate de piese, teatrul-forum dezvoltă exerciții de conștientizare și responsabilizare a publicului, implicându-l în dezvoltarea subiectului pieselor, prin dezbateri publice.

Altă remarcabilă deschidere a Teatrului „Ion Creangă" sub directoratul lui Cornel Todea este francofonia. După *Farsa Jupânului Pathelin* (1998) regia, traducerea și adaptarea de Cornel Todea după un autor necunoscut din secolul al XV-lea, spectacol plin de spirit, care a fost jucat și în limba franceză, au fost montate, tot de el, *Blanche Neige et les sept nains*, pomenitul *Impromptu de l'Alma*, și *BUR* (*Bronche, USA, Rumeurs*) de Jean-Michel Ribes, un reputat dramaturg francez actual, în descendența lui Eugène Ionesco. Aceste spectacole s-au bucurat de aprecieri la Festivalurile Francofoniei de la Viena, Praga, Damasc, Cairo, Copenhaga, precum și la Festivalul *Printemps Théâtrales* și *Jeunesses Théâtrales*, din Franța și la Festivalul *Artscene* din Belgia. Deopotrivă, ele au fost prezentate în turnee în Cipru, la Nicosia.

În linia educării copiilor pentru artă, prin implicarea în realizarea spectacolelor sub îndrumarea profesioniștilor teatrului și adesea cu participarea efectivă a acestora, *Spectacolul trebuie să continue!*, scenariul și regia: Ionuț Popescu, a fost interpretat de membri ai școlii de dans „Phoenix" (profesor-antrenor Gigi Răducan) și de corul de copii Meloritm (coordonat de prof. Elena Nicolai).

În virtutea adaptării la noua civilizație a mileniului al treilea, TIC a început o colaborare cu realizatorii celor mai bune site-uri pentru copii din România, printr-un schimb de banner-e și link-uri, care se pot accesa din „Pagina copiilor": *Lumea lui Aurel*, *Magicland*, *Umbralici*, *Lumea piticilor – Internetul părinților*, *Engleza pentru copii*. O activitate intensă, în pas cu vremea, ce-și onorează concepția dinamică, responsabilă, profund implicată asupra instituției teatrale.

Un spectacol de mileniul trei

Scânteietor, plin de vervă, dens, spectacolul *Harap-Alb* îl reprezintă deplin pe Cornel Todea. Cu aerul cel mai firesc, reîntronează frumosul într-o lume invadată de urât, derută, violență, trivialitate, care îi afectează – din păcate –, prin televiziune și calculator, și pe micii spectatori, perturbându-le ființa și visele copilăriei. Reprezentativ ca opțiune repertorială, reia basmul care a constituit actul de naștere al teatrului, cu patru decenii în urmă, slujind cu voioșie, ingeniozitate vizuală, simț al prezentului și caldă responsabilitate, amestecul de înțelepciune, credință, fatalism, exemplaritate, sfătoșenie a acestui text-parabolă, menit să deschidă precoce spiritul spre o percepție mai adevărată, mai îndrăzneață, mai echilibrată asupra existenței. Povestea inițiatică e camuflată în scenariul de basm, cu umor și spirit ludic, în dramatizarea realizată în manieră cinematografică, secvențială, de Cornel Todea. Regizorul-dramaturg inventează noi situații, definitorii caracterial pentru eroi, în debutul spectacolului (întrecerile între cei trei frați), dar, mai cu seamă, proiectează spațial cu eleganță, fantezie, bogăție de materiale, imagini, procedee, într-o dinamică susținută, evenimentele care se înlănțuie perfect ritmate și împlinite scenic. Esențializarea textului este potențată de stilizarea și pregnanța mișcării, de interpretarea nuanțată, și scenotehnica complexă, de proiecțiile filmice. Tot ceea ce a acumulat experiența unui om de teatru, televiziune și film de talia lui Cornel Todea este pus în operă cu tot sufletul, declanșând fiorul genuin al descoperirilor. Montarea devine o fascinantă demonstrație vizuală. Spectaculosul slujește din plin fiorul revelațiilor, în toate detaliile întortocheatului itinerar al protagonistului. Durata optimă a scenelor, tempoul rapid, meșteșugul extrem de laborios în construirea miracolelor, eclerajul multicolor, diversele tehnici vizuale, glisarea detaliilor de decor, care personalizează locurile numeroase creează momente uimitoare, urmărite cu mare emoție: identificarea calului, înălțarea ca gândul până la soare și lună, zborul ca vântul, păcălirea ursului, uciderea cerbului, și multe-multe altele.

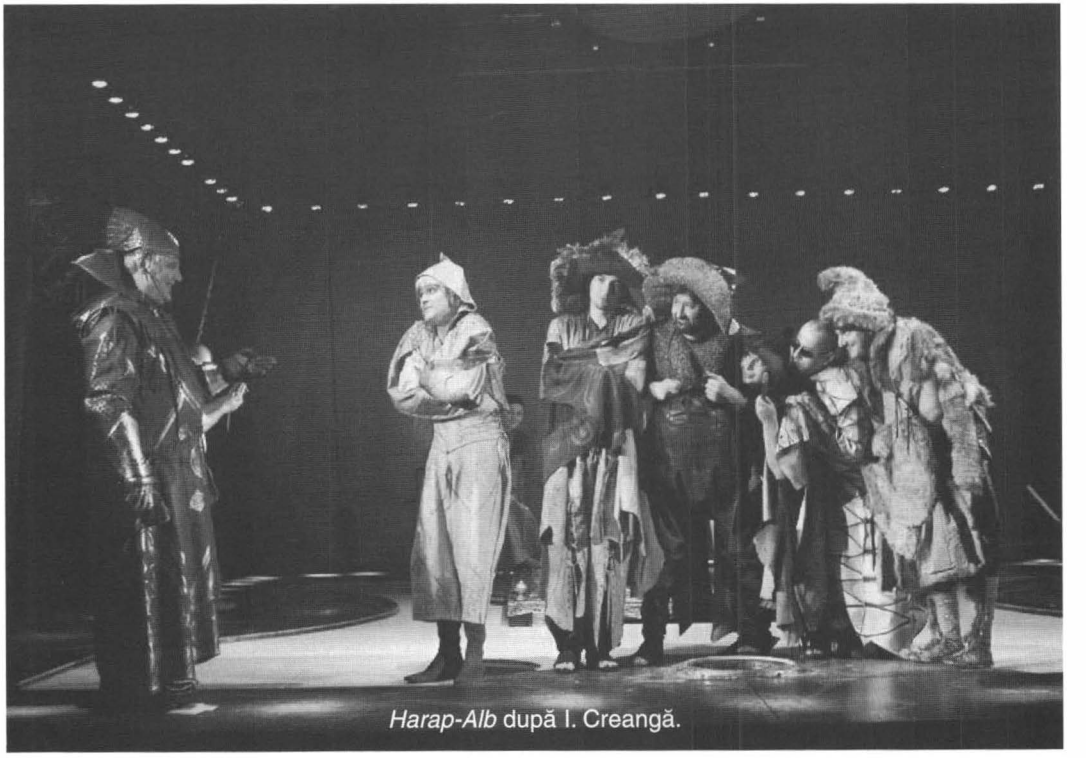
Narațiunea, închipuită scenic cu simplitate, savoare, mister, celebrează adevărul, dreptatea, binele, credința, loialitatea, solidaritatea, stăruința. Ridiculizează orgoliul, comoditatea, lașitatea. Denunță absurdul, necinstea, înșelăciunea, minciuna, uzurparea, trufia. Lipsa evidentă de experiență a eroului, stângăcia, inocența, credulitatea, glumeț accentuate scenic, concomitent cu „tehnicile" curajului, îl fac amic bun cu micii spectatori, care își proiectează nestânjenit în el puțina lor cunoaștere, putând să identifice, după puteri, defectele proprii și, în primul rând, neascultarea și riscurile ei. Desigur, luând aminte. E un excelent exercițiu al proiecției în eroi, precoce temei al plăcerii estetice, dar și al responsabilizării receptivului public.

Cornel Todea s-a priceput de minune să apropie eroii basmului clasic de imaginarul contemporan al micilor spectatori. Spectacolul *Harap-Alb*, unul dintre cele mai bune ale carierei sale – încununare a unui fel de a face teatru –,urmează neostentativ jocul cu tâlc. Ținuta mitologică și antropologică, permanent valorizatoare, pedagogia morală sunt disimulate cu vioiciune de curgerea sprințară, a întâmplărilor. Autenticitatea folclorică este inserată cu eleganță în fondul universal de exemplaritate etnologică, într-un areal cosmopolit, globalizant. Decorul mobil, cu elemente culisante, rapid maniabile, ca și costumele lui Viaceslav Vutcariov – în concepția căruia e recognoscibilă școala lui Dragoș Buhagiar –, amintesc deopotrivă fastul oriental, stilul vestimentației amerindiene și, uneori, al celei shakespeareene (Setilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Gerilă), perfect acordate, fiind de o calitate și de o exigență a materialelor și confecționării, cu adevărat meritorii. Ele slujesc ideea frumosului, armoniei, simetriei, care guvernează imaginarul creatorilor, spre a-l putea călăuzi ispititor pe acela al spectatorilor.

Întemeiat pe motivul celor trei frați, dintre care, firește, mezinul este cel predestinat marilor încercări și sorții alese – o spune deslușit Sfânta Duminică (ajutorul miraculos), babă cu puteri mantice – basmul amplu integrează o suită de motive, având o structură stufoasă, surprinzător shakespeareană; Voinicul, care nici nu e chiar așa voinic, e un băiat bun, fără pretenții prea mari, care are însă simțul răspunderii și nu se avântă fără să cumpănească. Nu se visează împărat, nici nu se crede plin de merite. De aceea, nici nu se gândește că ar corespunde calităților unei asemenea măriri. Când însă frații săi capitulează, dându-se de rușine, ca îngâmfați și nepricopsiți, „întristat și pe gânduri", prâslea își dă seama că e de datoria lui să încerce să spele rușinea familiei. Tocmai de aceea, pentru bunul lui simț și dreapta măsură, Sfânta Duminică îi apare, îl încearcă și îl încurajează, îl sfătuiește și îl călăuzește. Iar el știe să urmeze sfatul cel bun. Îi cere tatălui său – cine nu își mai aduce aminte? – armele vechi, hainele de mire și calul bătrân (făpturile și obiectele năzdrăvane), ostenindu-se să le găsească și să le primenească. Îl învinge pe împăratul deghizat în urs ca să-l sperie, gata-gata să-i taie capul, ajutat și de calul său, care mâncase jăratic și nu se speria de fiare, ba dădea și sfaturi înțelepte. Calul e o ființa enigmatică, pătrunzătoare, simbolică. Vioaie, expresivă corporal, subțirică, foarte plastică, cu un fermecător costum din piele, Vera Lingureanu a izbutit să fie „un mânzoc de toată frumusețea", simpatic și isteț.

Convins de calitățile și opțiunile mezinului său, Împăratul îl binecuvântează, considerându-l nimerit să facă față grozavei meniri de a conduce o împărăție: aceea a unchiului său, Verde Împărat, care, bolnav, se gândise să lase tronul. Tatăl îl sfătuiește însă să nu aibă încredere în *omul roș*, dar mai ales în cel *spân*. Și aici, băiatul greșește, pentru că, păcălit de spân, care îi iese de trei ori în cale, crezând că nu sunt decât oameni spâni în pustietatea prin care trecea, îl acceptă la un moment dat, deși știa că nu face bine. Și de aici încep necazurile sale, narațiunea integrând suferințele și încercările datorate acțiunii răufăcătorului. Basmul conține astfel mai multe basme într-unul singur, iar subiectul, un complex de motive. Încălcarea interdicției părintești – neascultarea – îi atrage fiului de împărat o sumedenie de necazuri, dar îi asigură, intensiv, o experiență de viață care îl maturizează repede, pregătindu-l, prin încercări, călindu-l și întărindu-i firea, voința, forța de a răzbate și curajul.

Iscodit de spân, de fapt, șantajat, închis în fântână, feciorul de crai îi divulgă acestuia rosturile sale și, neavând încotro, îi transferă identitatea, jurându-i credință. E botezat cu de-a sila „Harap-Alb", numele fiind pecetea înțelegerii, a



Harap-Alb după I. Creangă.

Lucian IFRIM în *Harap-Alb* după I. Creangă.

jurământului credinței. Substituirea nu e doar un abuz, un jaf, o escrocherie, ci un fapt plin de riscuri, pentru că uzurpatorul, vrând să-l piardă, îl trimite în tot mai grele încercări. În expedițiile sale nevoite, eroul dă peste și mai mare belea, *omul roș*, pe care, învățându-se minte, voia să-l ocolească cu orice chip, dar nu poate, trebuie să-l înfrunte. În progresivele sale probe-lupte, urmăriri, feciorul oscilează, ajunge să se teamă, să-și piardă răbdarea, nădejdea, firea – e om ca toți oamenii –, dar, susținut de Sfânta Duminecă și de căluț, capătă treptat curaj, învață să-și revină, să se mobilizeze, să învingă. Și prinde drag tocmai de o fată-pasăre, șturlubatică, cu puteri magice. Ajunge să-și vadă dușmanul demascat, e omorât de acesta și înviat de fată cu cele trei smicele de măr dulce, apă vie și apă moartă, aduse tocmai de unde se bat munții cap în cap. Și așa devine om nou, trecând printr-o adevărată inițiere.

În dramatizarea lui Cornel Todea, întrecerile și jocurile cu care își petrec vremea cei trei feciori de crai, inspirate din artele marțiale – coregrafie lupte Bogdan Uritescu – îl vădesc în perpetuu dezavantaj pe feciorul cel mai mic (interpretat de Lucian Ifrim cu naturalețe, elan și fină caricatură), destul de necopt, și la trup și la minte, și abonat perpetuu, fiind cel mai mic, să fie ținta răutăților în hârjoneală. Deși mai îndemânatici și plini de trufie, nici frații mai mari (interpretați de Cristian Boieriu, care e și Gerilă, și de Daniel Tudorică) nu se remarcă prin altceva decât prin veleități, pentru că, atunci când sunt poftiți să plece în împărătească misiune, îi cer tatălui (Ionuț Antonie, interpret și al lui Flămânzilă) totul (bani de cheltuială, straie, arme și cai), nestrăduindu-se deloc ei înșiși să-și rostuiască plecarea. În schimb, consideră cu tărie că li se cuvine această cinste, pe criterii de vârstă și rang.

Problema interpretării unui basm e mult mai serioasă decât s-ar crede și, în ciuda faptului că aproape întotdeauna e trecută cu vederea, de teama de a nu glosa pueril pe teme minore, e de mare însemnătate. Mai cu seamă într-un spectacol pentru copii, căruia-i imprimă, de fapt, valoarea. Interpretarea transmite o viziune, o înțelepciune străveche, o mentalitate exemplară, mediind între povestea originară și lumea căreia i se adresează. Din acest motiv, un spectacol pentru copii are întotdeauna de împăcat așteptările publicului specific – și el de diferite categorii de vârstă și cu diverse capacități de înțelegere, chiar a posturii de părinte și a spectacolului ca gen –, propunându-și să găsească tonul optim, flexibil, accesibil, dar impulsionând ascendent, mediind toate aceste așteptări. O anume doză de ambiguitate benefică patronează lumea imaginarului infantil, o supervizează și o călăuzește. Dar o altă parte trebuie să se identifice plenar cu ea, cu credință și onestitate. Discreta implicare în calitatea de părinți a interpreților, și, deopotrivă, seriozitatea cu care își reprezintă eroii au fost excelent modulate în cadrul ales al povestirii inițiatice. Aici măsura este decisivă, orice exagerare supărând prin stridență, vexând buna credință a celor mici sau așteptarea unei categorii de public de altă vârstă. Maestru în tonalitatea tandrei sfătoșenii paternale, cu muzica aceea învăluitoare, liniștitoare, protectoare în glas, era Giorgio Strehler, care a împrumutat-o multor înțelepți ai spectacolelor sale, întotdeauna cu deplină fidelitate față de text, de la Prospero din *Furtuna* la stăpânul *Insulei sclavilor*, transformând-o într-un transfocator temporal.

Această tonalitate aparte, hâtră, insesizabil complice, rostind adevăruri de seamă cu înțeleaptă simplitate mi se pare marea calitate a spectacolului *Harap-Alb*. Contrar tendinței generale a regizorilor, Cornel Todea își ascunde arta și meșteșugul în estetica firescului și în armonia ansamblului, pe care îl orchestrează

cu sensibilitate și umor, cu tandrețe și generozitate. Risipitor și plin de farmec, regizorul își investește sufletul cu aceeași dăruire tinerească, tonică.

Însăși întruchiparea înțelepciunii, Sfânta Duminică are puteri care pot „vântura țările și mările" și da de-a dura Pământul, poate purta lumea pe degete și face totul după gândul său. Îi cere feciorului de crai un bănuț și acesta i-l dă. Gestul e nu numai omenos și respectuos, ci și simbolic. Prâslea îi dă obolul *înțelepciunii.* Ceea ce înseamnă că stabilește o relație cu ea, făcându-și-o accesibilă, contaminându-se. Meditația solitară asupra pățaniei fraților, rușinea de rușinea lor, înseamnă maturizare, asumare a răspunderii. Prâslea a cumpănit lucrurile și le-a luat în seama lui. De aceea, i-a și apărut Sfânta Duminică. Responsabilizat prin reflecție, atrage înțelepciunea, care îl călăuzește cum să procedeze. Neorbit de trufie, știe să asculte toată suflarea, să recunoască valoarea acolo unde este. Bun și milostiv, respectuos și generos, are darul natural al judecății și libertatea perceperii firești a lucrurilor. Baba îi prevestește un noroc neobișnuit și-l învață să descopere mai departe adevărul sub modestia înfățișării. Să vadă esența în locul aparențelor și s-o degaje din camuflaj. Pentru că el este predestinat să ajungă unde nu au ajuns frații săi: să fie împărat. Păstrând dreapta cumpănă între imanență (calul) și transcendență (Sfânta Duminică), omul e bine păzit și înzestrat. Între nivelul supraeului (Sfânta) și cel subliminal, instinctual (calul) legătura o face conștiința. Povestea, cuceritoare în directețea întâmplărilor ei, deschide insesizabil zarișteа reflecției metafizice, atingând-o ușor, fără să insiste. Atât cât să fie percutantă, vie, convingătoare pe mai multe nivele.

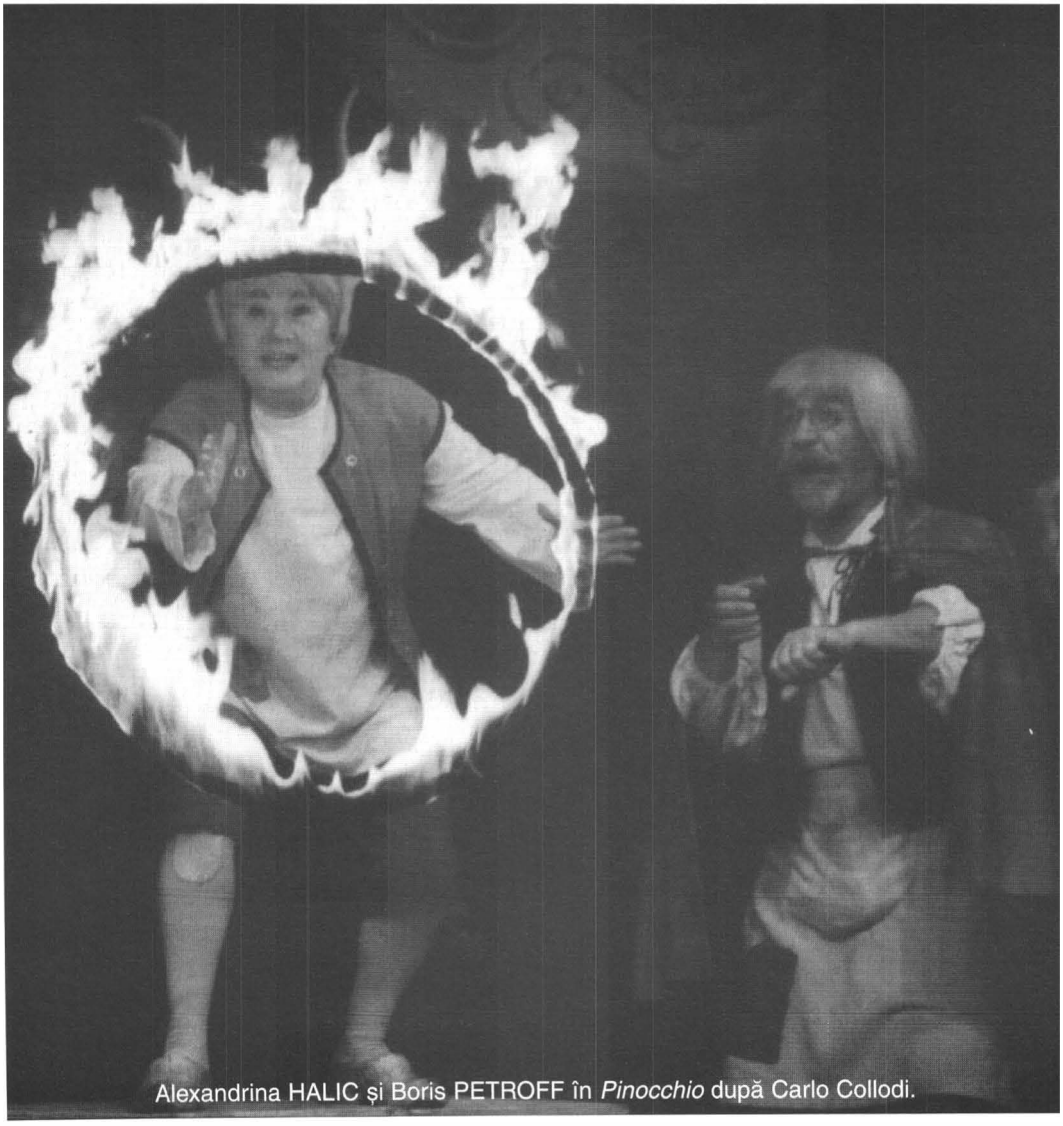
Remarcabilă a fost Anca Zamfirescu în rolul Sfintei Duminici. Actriță cu un șarm discret, bonom, nuanțat, subtil diferențiat în toate aparițiile scenice – am remarcat-o cu diverse prilejuri, între care și în distribuțiile pieselor franceze, *Impromptu de l'Alma*, ca și în *Farsa Jupânului Pathelin* –, Anca Zamfirescu s-a priceput să imprime prin apariția ei tonalitatea specifică, amestecul de haz, înțelepciune, forță ascunsă, căldură ocrotitoare și iscoditoare în provocarea împărătescului vlăstar, mult prea devreme aruncat în încercări peste puterile lui. În complicitate tăcută cu micii spectatori, a stabilit dozajul just de omenie benefică și prefăcătorie protectoare. A fost purtătoarea în surdină a spiritului ludic care a definit întreaga desfășurare, iar aparițiile ei și prezența scenică au închegat în permanență vizunea și raportul de ascendență asupra publicului.

Interesante au fost aparițiile celor trei împărați, tatăl flăcăilor, fratele său, Împăratul Verde și Roșu Împărat. La fiecare dintre ei, a funcționat stilizarea comică, la primul, prin travestire în urs, la *Împăratul Verde* (Mihai Verbițchi), prin vlăguire și împuținare, caricatural, la *Împăratul Roș* (Doru Ana), prin excedent de corpolență debordantă, tunătoare. Împurpurat la chip și la veșminte, impunător, alături de împărăteasa lui (Florina Luican), *Roș Împărat* a ilustrat puterea arbitrară. *Spânul* (Cristian Crețu) a fost mai puțin convingător ca actor. Fermecătoare au fost însă fiicele Împăratului Verde, lipite, captive câteștrele (Marina Procopie, Carmen Palcu, Liliana Donici), în același veșmânt cu zurgălăi, volane și floricele, ca niște siameze, neastâmpărate și gureșe, agitându-se, forfotind și comentând întruna. Ca și *Doica* (inexistentă la Creangă), ce seamănă cu o gâză verde uriașă (un fel de drăgălaș purice de plante), mereu aflată în treabă, căreia Alexandrina Halic i-a împrumutat farmecul ei jovial. Aparițiile shakespeareene, *Gerilă* (Cristian Boeriu), *Flămânzilă* (Ionuț Antonie), *Setilă* (Voicu Hetel), *Ochilă* (Bogdan Uritescu, straniu, misterios), *Păsări-Lăți-Lungilă* (Eduard Jighirgiu) păreau ortaci ai lui Falstaff, din oastea lui de adunătură. În aceeași plastică elisabetană, au fost rezolvate – cu

ingeniozitate tehnică și ecleraj meșteșugit – găzduirea în camera de aramă înroșită, ospățul pantagruelic, paza farmazoancei fete de împărat, fuga și prinderea ei, toți dovedindu-se cu prisosință utili în aceste încercări.

Povestea misterială a captivat și prin remarcabila valoare a colaboratorilor: încântătoarea muzică a lui Nicu Alifantis, anume compusă („muzică de cutreierat pământul", „muzică tenebroasă", „muzică pentru apariția spânului", „muzică cu accente de primejdie", „muzică galop", „muzică zbor cosmic"), abila coregrafie a luptelor: Bogdan Uritescu, sprintena coregrafie a dansurilor: Păstorel Ionescu.

Realizat cu îndemânare și o remarcabilă proprietate a mișcării, o bună priză asupra lucrurilor și o grație ageră, spectacolul este din toate punctele de vedere seducător, exemplar, aniversar. În toate s-a vădit concepția lucrului bine făcut și exigența finisării.



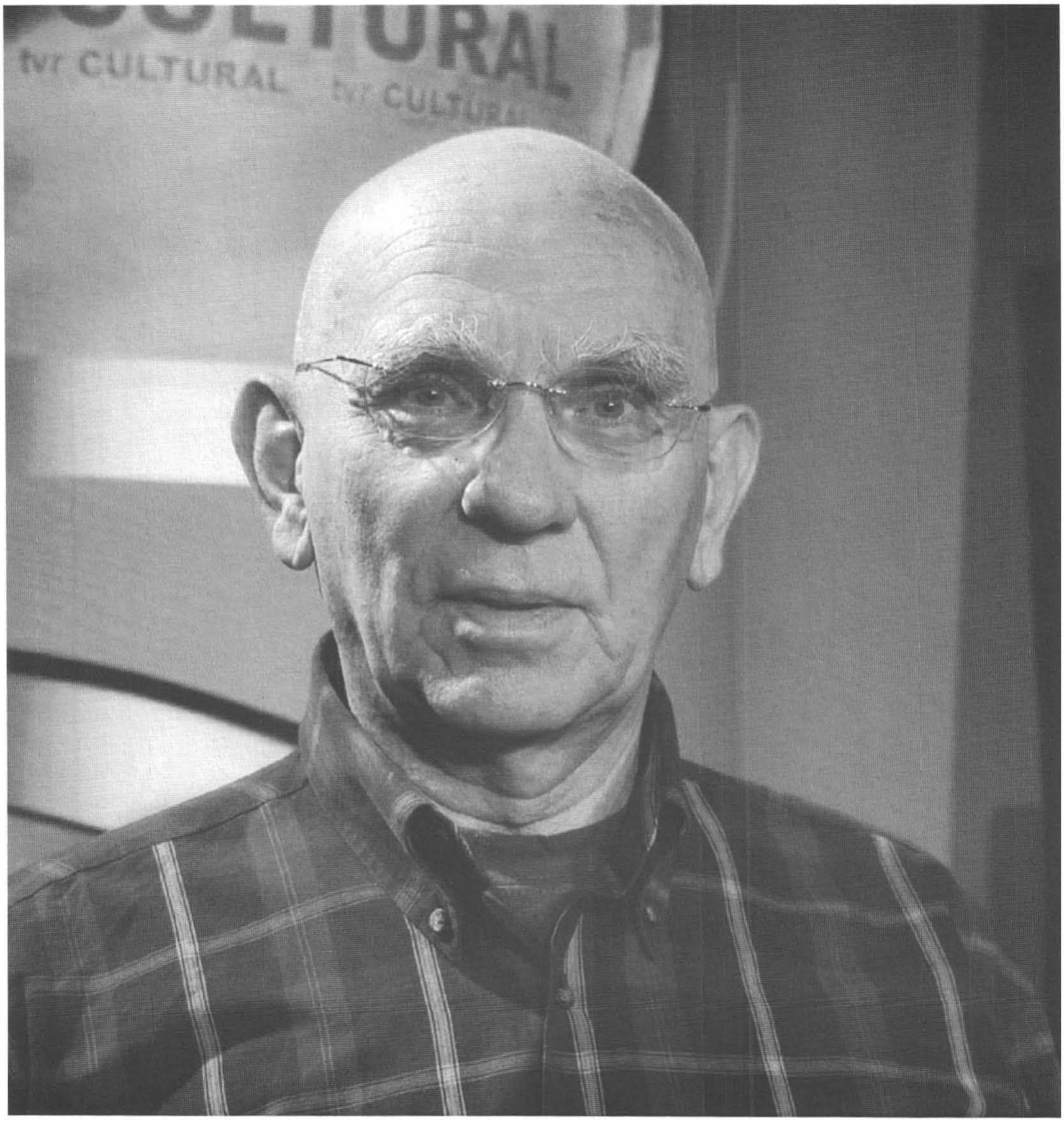
Alexandrina HALIC și Boris PETROFF în *Pinocchio* după Carlo Collodi.

Cornel TODEA:

„Nu trebuie să descopăr eu roata..."

Reporter: *Am aflat de la doamna directoare a revistei noastre că m-ați propus sau, poate formulez mai corect spunând că, m-ați acceptat doar pe mine ca partener de discuție, pentru interviul pe care vi l-a solicitat. Sper să nu vă răzgândiți!*

Cornel Todea: Știți bine că nu există acest risc. Cu dumneavoastră încerc să mă înțeleg, de o bună bucată de vreme. Socotiți-mă un paranoid bine temperat! Sunt gata să vă răspund la întrebări...



Rep.: *Teatrul „Ion Creangă" a împlinit 40 de ani. LA MULȚI ANI!, cu multe spectacole de succes.*

C.T.: Vă mulțumesc. Dar asta este o urare, nu o întrebare.

Rep.: *Urmează întrebarea, dacă nu mă întrerupeți. De mai bine de 15 ani sunteți directorul teatrului. Cum ați defini, pe scurt, această activitate?*

C.T.: Pe scurt, ce înseamnă să fii „director"? Pe scurt, înseamnă să ai conștiința că ești un servitor.

Rep.: *Cam prea pe scurt...*

C.T.: Un servitor. O slugă la doi stăpâni. Unul, deseori extrem de tolerant și de înțelept, compus din actorii, tehnicienii de la scenă sau de la atelierele teatrului, funcționarii de la administrația instituției. Celălalt, fidelul și fascinantul public al teatrului nostru – copiii, însoțiți de părinți, rude sau de profesori – care vine la teatru ca la o sărbătoare. EL, PUBLICUL, nu are de ce să știe de grijile directorului: ca atelierele să aibă la timp materialele pentru confecționarea decorurilor, ca vechea și obosita camionetă de decoruri fabricată la Autobuzul acum 15 ani să nu rămână paralizată, cu marfa în mijlocul drumului, ca iluminiștii să nu sucombe asfixiați în cabina lor fără aerisire, până fac rost de bani pentru climatizare. Griji parateatrale, care ocupă un imens spațiu în sufletul și în mintea unui director. O sursă de neliniști. O sursă de iritare. Mult peste neliniștile configurării unui repertoriu !!! Dacă adaug tema pasionantă, epuizantă, dar inepuizabilă, a găsirii de soluții pentru modernizarea tehnică a instituției, de la dotarea cu mijloace performante a sectoarelor de sunet și lumină, la informatizarea bileteriei, grijile...

Rep.: *Vă lamentați?*

C.T.: Vă relatez! Nu mă lamentez! Vă relatez. De ce m-aș lamenta? Să fii director nu te obligă nimeni! Este o opțiune personală care devine realitate, acceptată – în urma unui concurs – de către cei care finanțează instituția și care consideră convenabil programul managerial pe care îl propui. Să fii director este o șansă extraordinară. O mare sursă de bucurii, de câte ori proiectele de pe hârtii pline de cifre și de argumente teoretice devin spectacole, turnee, participări la festivaluri, devin prilejuri de întâlniri cu publicul. Dar gestionarea unui program cultural – cum este cel al unui teatru – nu se desfășoară ca un zbor avântat în lumea viselor dezlănțuite de fantezia dramaturgilor, susținut de principii ale esteticii teatrale. Zborul este ghidat de regulamente și de legi făcute, adesea, parcă împotriva lui.

Rep.: *V-aș fi recunoscător dacă ați putea abandona esopismul, metafora și parabola, în favoarea unei formulări exacte a rezervelor dumneavoastră față de legile care guvernează activitatea teatrului.*

C.T.: La ce ar folosi?

Rep.: Poate, în măsura în care observațiile dumneavoastră la adresa legilor sunt pertinente, să aduceți o contribuție la schimbarea lor.

C.T.: Observațiile mele nu sunt ale mele. Sunt observații ale majorității oamenilor de teatru și temeinicia lor, probată în varii moduri, nu a fost în stare să zdruncine inerțiile.Ca să nu mă acuzați din nou că evit formulările directe, vă citez câteva dintre sursele permanente și grave ale nemulțumirilor mele în calitate de director, pricinuite de mecanisme anchilozate ale legilor după care funcționăm. Un exemplu: funcționăm după o lege a salarizării care prevede plata actorului conform cu o grilă de salarizare incapabilă să motiveze munca sa specifică.

Rep.: *O muncă de creație.*

C.T.: Da! De creație. Producție de unicate. Fără caracter repetitiv. O muncă desfășurată după alt algoritm decât cea a funcționarului. Cuantificabilă după alte criterii. Care ar merita să fie plătită – recunosc că mă simt tentat să spun răsplătită – conform specificului ei. Un actor, fie că joacă seară de seară, fie că joacă o dată

pe săptămână, fie că joacă un rol de mare întindere şi de mare consum al fiinţei lui, fie că joacă un rol episodic, epuizând în două minute contribuţia sa la spectacol, este plătit cu acelaşi salariu, conform locului ocupat pe grilă. Salariul nu se raportează nici la volum nici la valoare, ci la grilă!!!

Rep.: *Există o anumită voluptate în a face observaţii critice, în a contesta. Mai greu cu formularea de soluţii în schimb. Aveţi soluţii?*

C.T.: Nu trebuie să fabric eu soluţii. Ele există. Nu trebuie să descopăr eu roata. Mai ştii, poate descopăr o roată „originală", care să nu fie rotundă-rotundă, să fie puţin elipsoidală, că merge şi aşa!

Rep.: *Soluţia!!!?*

C.T.: Tonul dumneavoastră ultimativ nu mă pune în dificultate. Există soluţii practicate cu succes în ţări învecinate. Actorul este angajat prin concurs, cu un salariu minim decent, capabil să îi asigure acces la o viaţă civilizată, pentru care are obligaţia să joace un număr minim de spectacole, convenit prin contract. Toate prezenţele sale pe scenă, care depăşesc acest minim, sunt onorate cu o sumă convenită prin acelaşi contract. Contractul prevede clauze legate de importanţa si dificultăţile rolurilor jucate. Contractul respectă munca actorului şi calitativ şi cantitativ. De aici şi o firească creştere a interesului pentru prezenţa în distribuţii. Accesul în fiecare nouă distribuţie se face prin concurs pe rol. În acest mod creşte şi responsabilitatea fiecărui artist faţă de sine însuşi, obligat să-şi pună în discuţie continuu mijloacele de creaţie, pentru a avea cât mai multe şanse să câştige un loc în viitoarea distribuţie. Sunt dator să spun că toţi adevăraţii artişti ai teatrului românesc parcurg acest nesfârşit drum de întrebări, de căutări lucide, de nelinişti, chiar dacă răsplata materială se lasă aşteptată. Mă gândesc uneori că legiuitorul, cinic, cunoaşte adevărul, ştie că sentimentul paradisului regăsit, că maximum de fericire pentru un actor, este oferit de aplauzele publicului, şi, gelos, îl frustrează cu bună ştiinţă de dreptul legitim la răsplata financiară.

Rep.: *Dacă nu îi place, există soluţia să renunţe la statutul de salariat, să se angajeze cu contract pe rol, negociind gajul după cota lui, după box-office-ul lui.*

C.T.: Da!! Un da urmat de un dar. Da, dar... Şi ar trebui să înşir o lungă serie de riscuri şi de dezavantaje, ale acestui mod de existenţă, normală în restul lumii, de aventurier la noi.

Rep.: *Citaţi câteva.*

C.T.: Lipsa unei legislaţii coerente privind asistenţa socială, refuzul băncilor de a acorda credite, refuzul magazinelor de a da marfă în rate, iată numai câteva dintre dezavantajele oferite celor care au doar contract punctual pentru un rol. Nici cu contract pe termen limitat nu eşti scutit de aceste probleme. Ştiţi cine sunt cei mai afectaţi de situaţia amintită?

Rep.: *Cei cu profesii liberale în general.*

C.T.: Artiştii tineri în special. Cei înzestraţi cu maximă disponibilitate pentru nou, nu numai în artă. Aş dori să schimbăm orientarea conversaţiei, prea calată pe teme legislativ-economice.

Rep.: *Aveţi o temă predilectă pentru discuţia noastră?*

C.T.: Da. Oferiţi-mi şansa să vă vorbesc despre surplusul de vitalitate pe care ţi-l dă, ca director, posibilitatea de a iniţia proiecte, şi, mai cu seamă, aceea de a dobândi asentimentul şi colaborarea echipei la realizarea lor.

Rep.: *Am reţinut de la începutul discuţiei că directoratul vi se pare o „şansă uriaşă", cred că vă citez exact. Ce şansă?*

C.T.: Şansa de a avea un teritoriu fascinant de desfăşurare a programelor, teritoriul mitologiei copilăriei, exploatând limbajul teatral cu întreaga lui capacitate de comunicare. Teritoriu străbătut în compania unui partener extrem de cooperant:

copiii. Un partener cu o evoluție dinamică, surprinzătoare, poate cel mai adaptat la șocul viitorului. Ființă a viitorului, capabilă să-l asimileze spontan.

Rep.: *Cunosc din declarații anterioare poziția dumneavoastră vizavi de spectacolele pentru copii. Susțineți că partenerul teatrului dumneavoastră – copilul – „este un personaj demn de maximum de respect. Respect față de acuitatea inteligenței lui, de capacitatea lui de a accepta convenția, de logica lui, de buna lui credință, de funciarul lui simț al dreptății și, mai cu seamă, față de vocația ludică de care face dovadă". Ce consecințe în planul concret al activității teatrului are această declarație de admirație?*

C.T.: Determină opțiunea repertorială, maniera de tratare în spectacol a textului dramatic, creează obligația permanentă de a căuta noi căi de contact și de comunicare.

Rep.: *Caracterizați orientarea repertorială a TIC.*

C.T.: TIC menține în repertoriul permanent spectacole pornite de la mari teme ale mitologiei copilăriei, reluate in variante noi. *Albă ca Zăpada* a ajuns la a patra ediție, *Pinocchio* și *David Copperfield* au ajuns la a treia, *Motanul încălțat*, *Cenușăreasa* și *Harap-Alb* la a doua. Prezente în repertoriul permanent, *Scufița roșie*, *Inimă rece*, *Prinț și cerșetor*, *Micul lord* completează un repertoriu de mai bine de 15 piese care se joacă pe parcursul unei stagiuni.

Rep.: *Ați citat vreo zece.*

C.T.: Aproximativ trei–patru premiere anuale vin să aducă la întâlnirea cu copiii texte cu totul noi. Unele provocatore. Cum a fost *Mathilda.* Autorul, un englez de mare succes, Rohal Dahl, punea în discuție zone tabu în gândirea multora: erori în comportamentul profesorilor, sau, și mai grav, în cel al părinților. Aceste personaje, în lumea prejudecăților de largă circulație, sunt invariabil desăvârșite, având, ca atare, un statut de neatins.

Rep.: *Ați citat numai dramatizări, chiar și in cazul* Mathilda, *adaptare după romanul omonim. Piese de teatru pentru copii? Piese originale de teatru pentru copii?*

C.T.: Am organizat, e drept, acum mai bine de zece ani, un concurs de dramaturgie. A fost un mare eșec. Au trimis texte numai cei care păreau că nu știu să-și asculte timpul în care trăiesc, nu știu să-și vadă propriii copii sau nepoți (sau măcar pe cei ai vecinilor). Defazați... ca și cum ar fi stat cu urechile astupate și cu ochii închiși. Rămași miraculos în afara dinamicii existenței, cea care face ca „tot ce pare astăzi imposibil să devină mâine rutină". Păreau să fi rămas definitiv înrădăcinați în lumea cravatelor roșii de pioner. Am ratat.

Rep.: *Nu era firesc să mai încercați? Nu simțiți nici o obligație față de dramaturgia originală?*

C.T.: Obligația față de dramaturgia originală? Socotesc că folosiți un slogan ridicol. Ce obligație? Dramaturgia originală se impune singură, prin valoare, când o are. Dovada nenumăratele premiere cu piese originale de succes în teatre, de stat sau particulare. Ce obligație? Obligația dramaturgiei originale de a aparține timpului ei. Spre bucuria directorilor de teatru. Spre bucuria regizorilor, actorilor... publicului. Dar în privința perseverenței cu care trebuia să insist în lansarea de concursuri, propunând eventual și teme pentru piese, aveți dreptate. Trebuia sa insist. Mă gândesc uneori că n-ar strica dacă dramaturgii care scriu pentru copii s-ar uita, cu un ochi măcar, spre ceea ce fac scenariștii desenelor animate. Ar vedea „titanii"... „super-cyber-cățeii"... „super-detectivii"...

Rep.: *Super-violența!!!*

C .T.: Nu m-aș grăbi s-o acuz. De cele mai multe ori este o cale de exorcizare. Are efecte catarctice.

Rep.: *Apropo de desenele animate de la TV. Cum faceți față concurenței televizorului?*

C.T.: Nu oferim același produs. Televizorul, cu desenul animat, a lăsat loc liber în teatru basmului. Noi „furnizăm" basme... Basmul, o lume de succes pentru cel plecat din start cu mai puține șanse, care dobândește, în final, victoria. Învinge răul grație încrederii tenace în cinste... în adevăr, în dreptate, în generozitate, în șansa de recuperare după eroare...

Rep.: *Frumos ... în basme! „Furnizori de basme"...*

C.T.: Și întâlnirea cu eroii basmelor, la teatru se petrece miraculos, în directă comuniune cu spectatorii. Eroii vii ai povestirii, interacționează cu spectatorii. Sticla ecranului TV nu îngăduie asemenea întâlniri. Dar, vorbind de interactivitate, un program special al teatrului se desfășoară, fie pe scena lui, fie în spații neconvenționale – parcuri, săli de sport, grădinițe – cu spectacole la care copiii sunt principalii eroi, actorii teatrului, cu aptitudini speciale în domeniul improvizației, structurând happening-uri ce au un farmec greu de descris. Bucuria copiilor de a juca roluri pe care și le inventează, pornind de la pretexte dramatice din viața lor sau din povești cunoscute, este uriașă. Bun pretext de punere în act a creativității copiilor, acest tip de spectacole presupune o disponibilitate specială a actorilor angajați în joc. Din fericire, reprezentanți ai tuturor generațiilor din teatru dovedesc această vocație. Alexandrina Halic, Boris Petroff, Anca Zamfirescu, Mihai Verbițchi, Marcela Andrei, Ion Gh. Arcudeanu, Claudia Revnic din vechea gardă, mai tinerii Lucian Ifrim, Carmen Palcu, Ani Crețu sau dintre ultimii componenți ai trupei, Voicu Hetel, Ilinca Atanasiu, Vera Linguraru, Ionuț Antonie sunt exemplele care îmi vin cel mai repede în gând.

Rep.: *Cei omiși vă vor reproșa că nu i-ați citat.*

C.T.: Pe bună dreptate. Așa că adaug : Mirela Busuioc, Marina Procopie, Bobo. Este o realitate, trupa este compusă din două tipuri de interpreți, unii, constructori aplicați ai rolurilor, fixând de comun acord cu regizorul spectacolului, la capătul unor repetiții deseori epuizante, forma finală în care vor apărea și vor trăi personajele lor cât va trăi spectacolul, alții, având în plus disponibilitate pentru improvizația liberă, spontană.

Rep.: *Ați înființat un departament în teatru compus din trei specialiști : coordonator Daniela Mișcov, consultant artistic- secretar literar, un psiholog și un sociolog...*

C.T.: Un departament de cercetare, pentru a afla orizontul real de așteptare al copiilor, pentru studiul reacțiilor la provocările pe care le oferă spectacolul de teatru. Pentru a depăși empirismul în fundamentarea programelor noastre.

Rep.: *Pentru fixarea repertoriului?*

C.T.: Mai cu seamă pentru stabilirea programelor complementare, care urmăresc lărgirea impactului cu publicul nostru, cu societatea în general. Un exemplu: „Clubul de Teatru", un program de întâlniri la sfârșit de săptămână cu grupe de copii de 4–5, 6–7 și 8–12 ani. Îndrumați de actrițe cu vocație pedagogică, copiii sunt stimulați să descopere, cu mijloacele artei teatrului, propria lor personalitate, să-și pună în valoare creativitatea. Nu o „școală a vedetelor", ci o școală a dialogului, a lucrului în echipă. Pornit de la experiența cunoscută sub genericul TEATRU FORUM, un teatru interactiv punând în discuție teme cetățenești de acută actualitate, s-a născut proiectul adresat copiilor intre 10–14 ani, „Spect-ACTORI, pentru NON-discriminare". Finanțat de programul Matra al Ambasadei Regatului Olandei la București, în colaborare cu Fundațiile „Chance for Life", „Parada", „Estuar", „Prietenii Copiilor", echipa departamentului de cercetare al teatrului, împreună cu două actrițe ale TIC, Carmen Palcu, coordonatoare a proiectului și Marcela Andrei, au relizat un prim spectacol, *E simplu să fim prieteni*, punând în cauză situații discriminatorii apărute în mediul elevilor. Un experiment reușit, conducând la implicarea activă a spectatorilor – tineri elevi – în căutarea unor soluții posibile... O bună școală pentru

deprinderea responsabilității civice. O responsabilitate asumată, care să ia locul atitudinii de așteptare pasivă a rezolvării situațiilor de către oricine altcineva ...

Rep.: *Nu am descifrat care dintre programe vă atrage mai mult...*

C.T.: Programul "0–3". De ce? Pentru că este un proiect extrem de ambițios, aflat în prag să devină o realitate. Un proiect sperând să conducă la producerea de spectacole adresate celor având între 18 și 36 de luni de existență în lumea celor mari, spectatori care nu beneficiază de ofertă teatrală adresată lor direct. Avem parteneri Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională „Step by Step" și „HelpNet". Asociind psihologi de renume în elaborarea programului – citez numele dr. psiholog Carmen Anghelescu –, asociind tineri masteranzi ai catedrei de regie ai UNATC, programul va produce primele spectacole în luna octombrie a.c. Există și o ambiție parateatrală. Cu acest program sperăm să sprijinim un proiect de modificare legislativă privind educația timpurie. Convinși de imensa semnificație a educației oferită încă din primele luni de existență, convinși de importanța în formarea ființei umane a primilor trei ani de viață, convinși că ratarea acestei etape conduce la mari întârzieri în dezvoltarea ulterioară a copilului, ne-am asociat în speranța să convingem legiuitorii să prevadă obligații privind această perioadă de existență a copilului. În prezent, legile stipulează în acest domeniu prevederi începând cu vârsta de trei ani. Până la această vârstă, nici o grijă, în afară de cea pentru sănătatea lui, tratat ca un aparat digestiv și atât. Vi se pare normal?

Rep.: *Mi se pare că puneți prea mult patos în argumentare. Și mi se mai pare că legiuitorii au cu totul alt* weltanschauung*!*

C.T.: Cred că dumneavoastră nu greșiți. Și cred că nici eu nu greșesc.

Rep.: *Solomonic judecat! Păreți un înțelept!*

C.T.: Păreți ironic!

Rep.: *Ne apropiem de sfârșitul discuți, și tonul a devenit excesiv de grav.*

C.T.: Nu mi-ați spus că doreați o schiță umoristică.

Rep.: *Vă știam cu o anume disponibilitate pentru umor, pentru ironie, din emisiunile dumneavoastră de TV sau din cele de la Radio. Apropo, cum izbutiți să fiți săptămânal moderator la emisiuni de televiziune și de radio, să vă ocupați de o grupă de masteranzi la UNATC, să fiți director de teatru, să puneți în scenă spectacole, să activați în organisme neguvernamentale, să răspundeți la solicitările unor reviste... Nu credeți că este cam mult ? Că vă risipiți... excesiv?*

C.T.: ... Excesiv? Poate! Cred că este o formă de bulimie... a activității. Întrebarea conține un reproș implicit. Și răspunsul meu ar trebui să fie: Da, mă risipesc! Varietatea de preocupări presupune o varietate de domenii cu care te afli într-un contact dinamic, capabil să alimenteze mereu noi resurse ale propriului acumulator. Este, sigur, o formă de neliniște, pe care vârsta o va tempera. Aștept să mă maturizez și mă voi fixa la o singură activitate.

Rep.: *Ce vârstă aveți?*

C.T.: 70 de ani.

Rep.: *Împliniți?*

C.T.: Mai am extrem de puțin de așteptat. Până pe 18 noiembrie. Scorpion. O zodie excelentă.

Rep.: *Vă urez, de pe acum,* La mulți ani, cu multe proiecte devenite succese!

C.T.: Vă mulțumesc frumos, dar vă grăbiți să terminați și n-am vorbit nimic despre Primul Festival Internațional de Teatru pentru Copii „100, 1000, un milion de povești", din 10–16 octombrie

Rep.: *Data viitoare!*

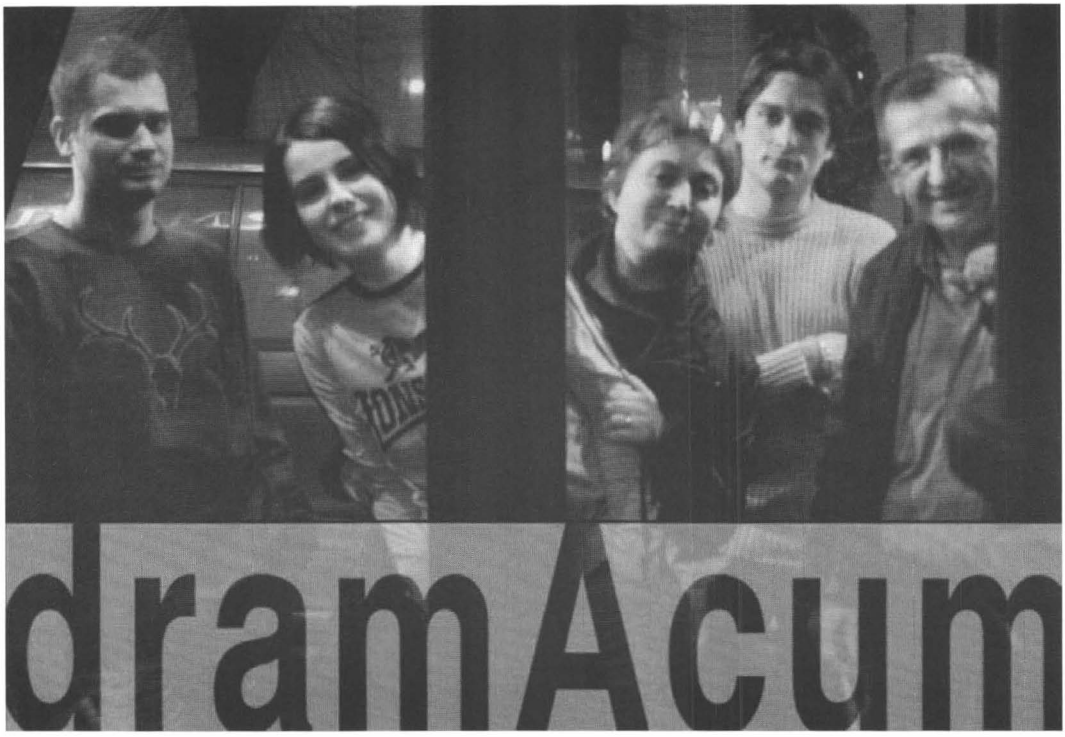
A consemnat Cornel TODEA!!!

DOSAR

dramAcum

alcătuit de **Ludmila PATLANJOGLU**

– Alege dramAcu-m!
– Concepte dramAcum
  • Dramaturg–Regizor
  • Realitatea ca Sursă
– Cum să scrii ceva nou?
– Împreună în Atelierul de Dramaturgie
– „De pe stradă" la Teatrul ACT
  • Experimentul Glina
  • Experimentul Gambleri
– Proiect pentru dramAcum3: TRAFIC GREU
– dramAcum și vânătoarea de spații
– „Persona" – dramAcum – DESANT. Teatrul de intervenție comunitară
– Grupul dramAcum (cv)
– Gala UNITER 2004 – Premiul Criticii



Ludmila PATLANJOGLU

Alege dramAcum!

„Am obosit să ne plângem unul altuia despre cât de prost, anchilozat şi învechit se concepe, se scrie şi se alege un text pentru un spectacol de Teatru Acum.

Ne întrebăm şi am vrea să aflăm de la tine cum ar fi scris Caragiale un text după ce ar fi văzut *Pulp Fiction* sau *Todo Sobre Mi Madre,* iar onorariul său ar fi fost 2000 de euro.

Întreabă-te DE CE, CUM şi PENTRU CINE să scrii Teatru Acum. Iar răspunsuri afli de la cei mai buni tineri dramaturgi, regizori, scenarişti, actori, scenografi, graficieni, coregrafi şi muzicieni care lucrează Acum. Noi te punem în legătură cu ei. Vino la întâlnirile organizate de noi!

E Caragiale ultimul dramaturg român? Ai un secol în faţa lui! Scrie o piesă de teatru pentru concurs! Noi îţi producem spectacolul!"

Este apelul unei acţiuni exemplare dedicate dramaturgiei româneşti actuale, construită pe două concepte*: relaţia Dramaturg–Regizor* şi *Realitatea ca Sursă,* patronată de Catedra de Regie din Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" şi susţinută financiar de Fundaţia „Raţiu–România". Iniţiatorii ei sunt studenţi şi absolvenţi ai acestei prestigioase instituţii de învăţământ artistic: Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu. *Spiritus rector* al grupului, lector univ. Nicolae Mandea declară: „**dramAcum** face parte dint-o strategie de lucru necesară astăzi într-o şcoală de artă. Ea urmăreşte să dezvolte creativitatea studenţilor prin proiecte individuale sau colective asumate ca experienţe artistice, nu ca teme de examen. Ca start, modelul iniţial a fost celebrul Teatru Royal Court a cărui activitate este dedicată în exclusivitate, de mai bine de jumătate de secol, promovării piesei englezeşti contemporane şi unde au făcut stagii Andreea Vălean şi Gianina Cărbunariu."

Lansat în ianuarie 2002 în colocvii, în presă şi pe Internet, rezultatele proiectului **dramAcum** s-au dovedit excepţionale. La concurs au fost trimise 115 piese, majoritatea pe E-mail, de la o scrisoare autobiografică de trei pagini până la texte de o sută de pagini. Dintre acestea au fost selecţionate 16. Autorii sunt studenţi, actori, regizori, dar şi absolvenţi de filologie, poeţi, ingineri, preoţi, chiar puşcăriaşi. Ce se remarcă este diversitatea stilistică, cultivarea dezinvoltă de la forma clasică la cea scenarizată. Există o preferinţă declarată pentru structurile deschise, pentru construcţiile dramatice neterminate, care aşteaptă colaborarea cu un regizor şi o trupă pentru a fi împlinite scenic prin lucrul în repetiţii. La lectură, paginile captează spiritual, personajele trăiesc, au culoare. Se observă din partea tinerilor dramaturgi un interes special pentru evenimentul cotidian, pentru problematica ce ne asaltează viaţa. Tipul de conflict des întâlnit este ruptura dintre generaţii, nu neapărat în forme violente. Sunt puse sub lupă, cu luciditate, diferenţe care ţin de mentalitate, sunt amendate falsa pudoare, prejudecăţile, rostul viitorului fiind văzut sub semnul pragmatismului şi a libertăţii totale, asumate. Personajele sunt în majoritate tineri, iar limba folosită este mai aproape de cea vorbită, asimilând experienţe argotice, neologisme şi o

gramatică mai laxă. Printre subiecte se detaşează unele legate de infracţionalitate ca: prostituţia, consumul de droguri. Ele sunt tratate într-o manieră provocatoare, directă, născută dintr-o preocupare reală pentru social şi nu din motive comerciale, ori dintr-un gust facil pentru spectaculos. Se constată şi o apetenţă pentru creaţiile interdisciplinare, unele texte fiind posibile scenarii pentru teatru-dans. În paralel cu concursul, **dramAcum** a dezvoltat şi un program de traduceri a unor piese din limbi de mică circulaţie sau din ţările foste comuniste. Revelaţia a fost că tinerii autori români îşi găsesc spirite cofraterne cu colegii lor de pe alte meridiane prin atitudine şi teme. Ei oferă, la nivelul construcţiei dramatice, al meditaţiei, premise de interpretare scenică mult mai bogate. Regretabil este însă că, deşi cu un orizont cultural şi uman mai cuprinzător şi mai nuanţat faţă de autorii traduşi care sunt deja cunoscuţi şi propulsaţi pe scene importante din Europa de Est şi de Vest, românii au deocamdată un statut de cvasianonimi. Speranţa curajoşilor iniţiatori ai proiectului **dramAcum** este ca premianţii concursului să reuşească să depăşească condiţia de Cenuşăreasă pe care o au încă tinerii dramaturgi azi, în teatrul românesc. Călin Blaga, Dinu Bodiciu, Mimi Brănescu, Cătălin Chirilă, Adina Dabija, Th. Denis Dinulescu, Roxana Dumitru, Alin Fumurescu, Vera Ion, Cristian Juncu, Cătălin Mihuleac, Eva Negru, Ştefan Peca, Eva Razna, Vlad Ioan Tăuşance, Carmen Vioreanu aşteaptă să-şi vadă piesele aduse la rampă de teatre şi de colegii lor de generaţie: actori, regizori, scenografi. Începutul a fost făcut, grupul **dramAcum** realizând spectacole cu piesele laureate. Astfel, Gianina Cărbunariu a montat *one woman show*-ul *Ostinato* de Cristian Juncu, cu tânăra actriţă Elena Mocanu, care a fost reprezentat în cadrul Festivalului Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara. Aceeaşi regizoare şi-a pus în scenă la Teatrul Luni de la Green Hours propriul text *Stop the Tempo*, considerat de critica de teatru „ca strigăt al noii generaţii", el fiind invitat la Bienala New Plays from Europe 2004 de la Wiesbaden (Germania).

La Teatrul ACT s-a jucat *Gunoierul,* autor şi regizor Mimi Brănescu, iar la Arad, *33 de grade* de Vlad Ioan Tăuşance, în regia lui Ştefan Iordănescu. În cadrul programului Underground al Teatrul Bulandra, s-a prezentat spectacolul-lectură cu piesa lui Ştefan Peca: *Punami,* în regia lui Alexandru Berceanu, printre interpreţi figurând actorii: Tora Vasilescu, Rodica Lazăr, Andreea Bibiri, Gheorghe Ifrim, Şerban Pavlu, Mirela Gorea, Ana-Maria Macaria şi Daniel Popa.

Spectacol-lectură a avut şi Dinu Bodiciu cu *Spaţiu limitat* la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara.

Sub deviza *Realitatea ca Sursă*, studenţii de la U.N.A.T.C. i-au avut ca invitaţi pe dramaturgii Ştefan Caraman, Ştefan Peca, actorii Diana Voicu, Rodica Lazăr, Marius Chivu, Dragoş Bucur, Alexandru Papadopol, regizoarea Theodora Herghelegiu, conducătorii de companii Voicu Rădescu – *Teatrul LUNI de la Green Hours,* Claudiu Trandafir – *Compania 777,* Remus Cernea – *Noesis,* criticii Magdalena Boiangiu, Cristina Modreanu. La întâlnire au fost prezentate două tipuri de texte, ce aparţin unor contexte diferite: *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu şi câteva fragmente din scenariul filmului *Marfa şi banii* şi piesele lui Ştefan Peca. Ele au fost urmate de discuţii polemice.

Succesul grupului **dramAcum** în promovarea dramaturgiei contemporane străine a fost traducerea a zece texte, două dintre ele bucurându-se de montări remarcabile, selecţionate şi în Festivalul Naţional „I. L. Caragiale": *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, regia Radu Apostol, la Teatrul „Maria Filotti" Brăila şi *Mă cheamă*

Isbjorg. Sunt o leoaică de Havar Sigurjonsson, în regia Gianinei Cărbunariu, la Studioul Casandra.

În luna martie 2004 s-a lansat și proiectul **dramAcum2**, în parteneriat cu Teatrele ACT și Odeon, susținut financiar de Fundația „Rațiu–România". Cu acest prilej, la grup au aderat: regizorii Ana Mărgineanu, Sorin Militaru, Adriana Zaharia și Vlad Massaci. Despre noii lor colaboratori, membrii fondatori **dramAcum** declară: „Principiul după care au fost invitați a fost afinitatea conceptuală artistică. Ne cunoaștem, ne simpatizăm, dar ceea ce ne apropie sunt mai ales spectacolele lor. *Genocid*, *Șefele*, *Bash, Morți și vii*, *K+M+R+L* sunt opțiuni care simțim că exprimă spiritul în care se dezvoltă proiectul nostru".

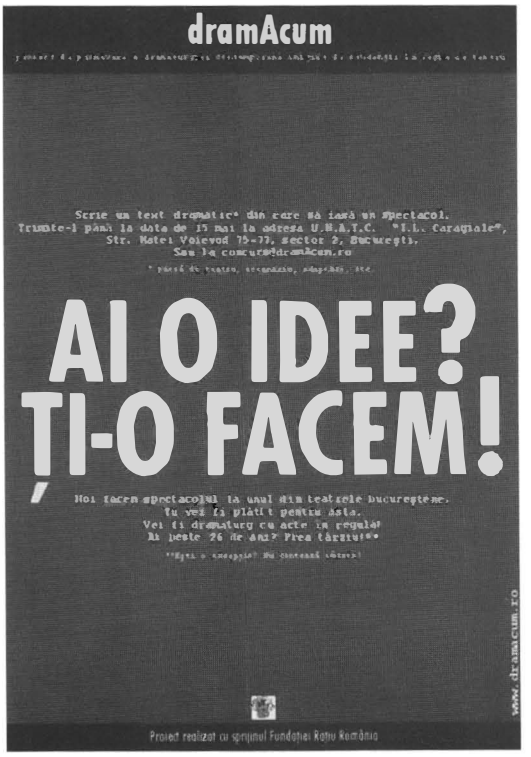
Deviza **dramAcum2** este *Treceți Granița*, solicitând „texte exportabile, agresive, adevărate, nesimțite, demente, implicate". Au fost primite 85 de piese, fiind selecționate 11. Dintre acestea, cinci au fost prezentate în spectacole-lectură la Teatrul Foarte Mic în perioada 11–13 octombrie 2004: *D.W.* de Bogdan Georgescu, regia Radu Apostol, *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, regia Alexandru Berceanu, *Radical* de Vera Ion, regia Ana Mărgineanu, *Elevator* de Gabriel Pintilei, regia Adriana Zaharia, și *Anatema [erased]* de Carmen Vioreanu, regia Gianina Cărbunariu.

Elevator de Gabriel Pintilei, text declarat câștigător al concursului **dramAcum2,** s-a concretizat și într-o producție finită, meritorie, în regia Adrianei Zaharia și scenografia lui Petrișor Staicu, avându-i în distribuție pe tinerii actori Simona Popescu și Șerban Mihăluș. Interesul pentru valorosul text a fost confirmat de o nouă montare la Teatrul Luni de la Green Hours în regia autorului, cu Iulia Verdeș și Cristi Petrescu.

În programul **dramAcum2** s-au tradus texte din rusă, sârbă, greacă, macedoneană, polonă. Unele dintre ele au fost trimise de către Lubimovka Young Playwrights Festival din Moscova și Nada Project din Serbia, două structuri asemănătoare cu **dramAcum**. Astfel, cei de la Lubimovka au tradus *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu.

Piesele traduse în cadrul **dramAcum2** sunt: *Oxigen* de Ivan Vârâpaev, *Orchestra de pe „Titanic"* de Hristo Boicev, *Phoenixul și găina* de Andreas Flourakis, *Butoiul cu praf de pușcă* de Dejan Dukovski, *Fantomele* de Jelena Kajgo, *Jasiek* de Andrzej Maleszka și *Terorism* de Oleg și Vladimir Presniakov. Dintre acestea, *Oxigen*, tradus de Maria Dinescu, a fost prezentat în luna aprilie ca spectacol-lectură în cadrul parteneriatului cu Teatrul Odeon, în regia Gianinei Cărbunariu, cu: Ioana Barbu, Rolando Matsangos și DJ Luki.

Dezvoltarea modelului de cooperare *Dramaturg–Regizor* s-a continuat printr-un *workshop* desfășurat la Teatrul ACT și o tabără de creație la Bistrița/Colibița. *Logo*-ul celor două întâlniri a fost: *Cum să scrii ceva nou: strategii de dezvoltare creativă în scrisul dramatic contemporan*, iar profesorul a fost Roberta Levitow, bursier Fulbright. Licențiată în teatru a Universității Stanford, 1972, ea a regizat mai mult de 50 de spectacole la New York, Los Angeles și în alte orașe din S.U.A., având o experiență deosebită în dezvoltarea scriiturii originale. La activ are un stagiu la Universitatea din Hong Kong (2003); a condus *workshop*-uri internaționale de teatru în Africa de Est (sponsorizate de Fundația Ford/IIE) și în Polonia. Scrie la *The New York Times*, *American Theatre Magazine*. În 1992, a primit Premiul „Alan Schneider" de Excelență pentru Regie, acordat de T.C.G. (Theatre Communications Group). Între anii 1990–2000 a predat la


dramAcum
Scrie un text dramatic* din care să iasă un spectacol.
Trimite-l până la data de 15 mai la adresa U.N.A.T.C. "I.L. Caragiale",
Str. Matei Voievod 75-77, sector 2, Bucureşti,
Sau la concurs@dramAcum.ro
AI O IDEE?
ŢI-O FACEM!
Noi facem spectacolul la unul din teatrele Bucureştene.
Tu vei fi plătit pentru asta.
Vei fi dramaturg cu acte în regulă!
Ai peste 26 de ani? Prea târziu!*
*Eşti o excepţie? Nu contează vârsta!
www.dramacum.ro
Proiect realizat cu sprijinul Fundaţiei Raţiu România

dramAcum 2
IMAGO
proiect de promovare a dramaturgiei contemporane
Depăşeşte-ţi limitele!
Scrie un text dramatic* din care să iasă un spectacol.
Căutăm texte exportabile, agresive, adevărate, nesimţite,
demente, implicate!
*piesă de teatru, scenariu, adaptare, etc.
TRECEŢI
GRANIŢA!
Trimite-l până la data de 30 iunie la adresa:
Teatrul Act, Calea Victoriei, nr. 126, sect 1,Bucureşti.
Sau la: concurs@dramacum.ro
Textul câştigător se va monta.
Vei fi dramaturg cu acte în regulă!
Ai peste 26* de ani? Prea târziu!
*Eşti o excepţie? Nu contează vârsta!
www.teatrulact.ro
www.dramacum.ro
Sponsor fondator: Fundaţia Raţiu România

Departamentul de Teatru al U.S.A.L., iar în prezent este cadru didactic la Colegiul Bennington.

Întâlnirea Robertei Levitow cu tinerii artişti români s-a materializat în şase noi piese scurte, imaginate de: Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Leca, Ioana Moldovan, Ioana Păun şi Radu Popescu. Despre această experienţă profesoara declara: „Simt că acum este momentul potrivit pentru dramaturgii tineri să vorbească despre schimbările din România, despre nou şi ce a rămas vechi şi anacronic în gândirea românească. Studenţii români cu care am lucrat au o calitate mare: aceea de a fi educaţi ca regizori; ei au capacitatea de a gândi teatral, în comparaţie cu studenţii americani care gândesc doar din punctul de vedere al televiziunilor şi radiourilor, de unde şi abundenţa dialogurilor. Astăzi este nevoie de un teatrul plin de imagini, cu dialoguri puţine."

Participând activ la reuşita experimentului, lectorul univ. Nicolae Mandea îi evidenţia importanţa: „Treptat, am înţeles că un nou concurs de dramaturgie nu înseamnă foarte mult dacă nu este completat de o formă corespunzătoare *Atelierului de creaţie* aşa cum este el gândit în Facultatea de Teatru. Rezultatul a fost crearea atelierelor de dramaturgie şi apariţia Master-ului dedicat scrisului dramatic, la U.N.A.T.C."

Al doilea concept lansat de **dramAcum**: *Realitatea ca Sursă*, s-a concretizat în două acţiuni care urmăreau exploatarea potenţialului teatral al zonelor marginalizate social. Ele au avut ca rezultat manifestarea de la Teatrul ACT intitulată *De pe stradă*, care a cuprins *Experimentul Glina*, ai cărui autori au fost: Iulia Popovici, Adriana Zaharia, Maria Obretin, Simona Popescu, Virgil Aioanei,

Bogdan Georgesu şi *Experimentul Gamblerii*, avându-i ca protagonişti pe: Radu Apostol, Viorel Cojanu, Mihai Cuciumeanu şi Cătălin Stanciu.

Spiritul **dramAcum 1&2** l-am regăsit şi în trei spectacole admirabile: *89...89... fierbinte după '89*, regia Ana Mărgineanu (Marele Premiu la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara – ediţia 2004) şi *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu – producţii ale Teatrului Foarte Mic şi *Fuck you eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, regia Claudiu Goga, la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Braşov.

A fost o vară fierbinte pentru **dramAcum**. Grupului fondator i s-au asociat noi adepţi: Ştefan Peca, Vera Ion şi Bogdan Georgescu. S-a pregătit lansarea în curând a unui program incitant pentru **dramAcum3**: *TRAFIC GREU – proiect pentru un centru de creaţie şi educaţie teatrală plasat într-un mediu remodelat prin conversia unui spaţiu industrial.*

Împreună cu Asociaţia „Persona", a cărei deviză este „educaţia creativă a publicului", s-a obţinut şi un spaţiu teatral. El a fost inaugurat pe 10 august, în bulevardul Ion Mihalache nr. 123, cu sprijinul unui sponsor generos, ROMTELECOM.

Premiul Criticii care a fost acordat de Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru – Secţia Română, în cadrul Galei UNITER 2004 grupului **dramAcum**, a fost un semn de recunoaştere a valorii acestor artişti, dar şi un S.O.S. pentru directorii de teatre, regizori, secretari literari.

Căutaţi-i, aceşti tineri pot fi asul din mânecă pentru scena românească de azi şi, cu siguranţă, de mâine!

Nicoleta ESINENCU

Ştefan PECA.

Nicolae MANDEA

Concepte dramAcum

DRAMATURG–REGIZOR

Textul nu e teatru.

Cuvintele-cheie ale proiectului dramAcum sunt: ***teatralitate***, ***actualitate***, ***echipă de creație***.

Echipa dramaturg–regizor (una, două sau mai multe persoane) reprezintă nucleul germinal al creației teatrale și al mesajului acesteia.

Criteriul comun: teatralitatea. Texte care se dezvoltă în timpul repetițiilor, lucrând cu actorii, rezolvând simultan probleme de spațiu și de compoziție regizorală. Actori care participă la prospecții, documentare, dezbateri cu publicul.

Reportofonul, camera foto, camera video, abia apoi computerul și, desigur, ms office.

Teatrul nu e literatură.

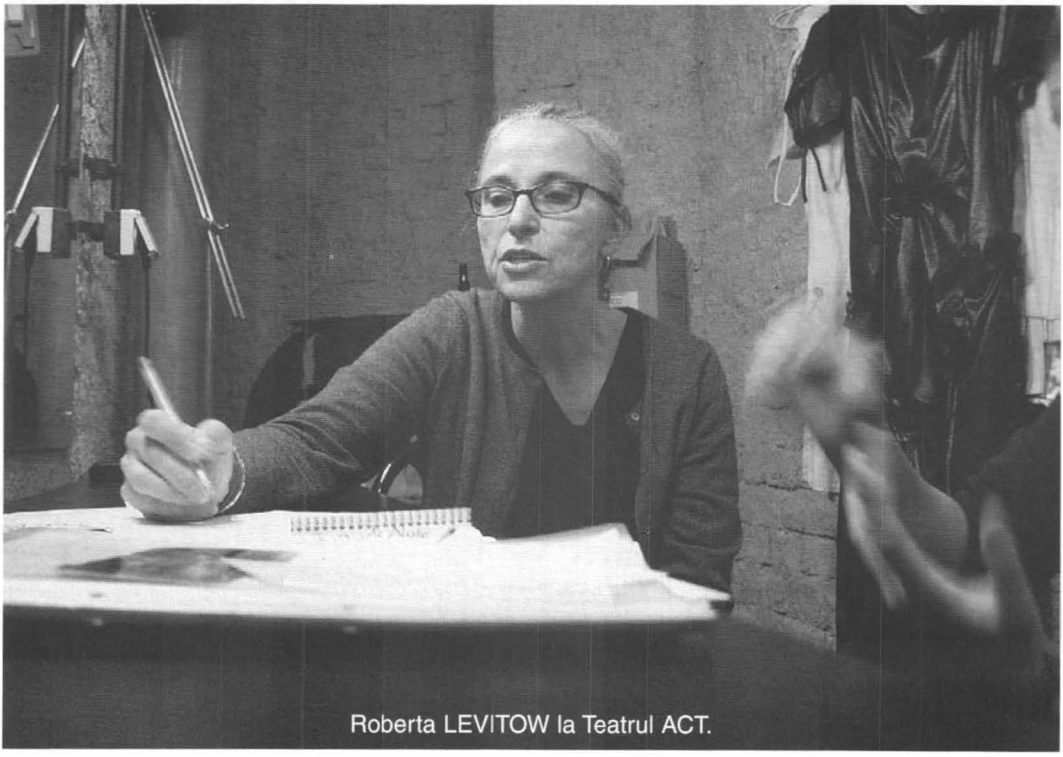
REALITATEA CA SURSĂ

Implicarea artei în social este chiar măsura autonomiei sale.

După o lungă perioadă de cenzură secvențială și aplicată textelor, spectacolelor și autorilor, putem înțelege azi că vânată era însăși realitatea. Toate segmentele cenzurate – fapte, personaje, istorii, reprezentări sociale – și-au căpătat dreptul la existență. Câte au câștigat dreptul la prezență scenică?

Descoperirea realității poate fi un mod de implicare și o strategie de creație. Gustul concretului, sensibilitatea la social prin grila biograficului și a individualului, iluziile și frustrările unei vieți în schimbare marchează puternic reprezentările culturii urbane contemporane. Cultura de masă, caracteristică „epocii reproductibilității mecanice a operei de artă", inovativă și anticipatorie, cultura urbană actuală este prospectivă, dialogală și civică. Un teatru urban este un teatru al dialogului social, un teatru care înainte de a descoperi lumea în textele clasicilor, descoperă lumea în realitatea ei: cu limba vorbită azi, cu modul de a se comporta al omului de azi, cu felul său de a se defini conflictual cu semenii și de a rezolva situații-limită sau situații banale de viață – nu în cele din urmă, pista de încercare a vechilor tabuuri și a noilor norme.

Într-o lume a spectacolului și a realității virtuale, reîntoarcerea teatrului la sursa realității înseamnă și un pas pe drumul accidentat al redefinirii eticului.



Roberta LEVITOW la Teatrul ACT.

Ioana MOLDOVAN

Cum să scrii ceva nou?

La interviul de la Teatrul ACT s-au prezentat în jur de 30 de colegi, majoritatea studenți la Regie Teatru. Când am văzut-o și pe Gianina Cărbunariu așteptându-și rândul să intre, mi-am dat seama că Atelierul de Dramaturgie pentru care ne aflam cu toții acolo era un lucru serios. Și atunci, pentru prima dată, m-am întrebat dacă asta era ceea ce vroiam să fac cu adevărat.

Am fost admisă la interviu și, timp de o lună, m-am întâlnit cu ceilalți membri ai grupului pentru a discuta și a descoperi propriile noastre existențe ascunse în dosul rândurilor pe care le scriam.

Roberta Levitow, regizorul și dramaturgul american care a semnat strategia Atelierului, a venit cu un punct de vedere foarte bine definit despre ce înseamnă teatru contemporan. Pentru început, fiecare am primit o copie-manifest semnată José Rivera (unul dintre prietenii și dramaturgii ei preferați), care enunța 36 de „principii creative", despre cum se scrie o piesă bună: *„[...] 3. Nu există o perioadă de timp determinată pentru scrierea unei piese. Gândește-te că s-ar putea ca cele mai bune idei să-ți vină pe patul de moarte. [...] 6. Fiecare fărâmă de dialog e ca ADN-ul: trebuie să conțină în ea atât începutul, cât și sfârșitul piesei. [...] 13. Adaugă ceva cu adevărat personal în fiecare personaj pe care-l scrii, chiar dacă aduni în el partea negativă a sinelui. [...] 15. Scrie din organe! Scrie din ochi, din inimă, din ficat, din fund – și doar în ultimă*

instanță folosește-ți creierul. [...] 22. Să nu-ți fie teamă de temele mari: moarte, războaie, identitate, destin, Dumnezeu, existență, politică, dragoste.[...] 27. Încearcă să fii misterios în scris, dar nu confuz! [...] 35. În toate piesele, scrie cel puțin despre un lucru imposibil. [...]"

Surprinzător sau nu, teatrul se scrie după rețete. Iar noi am încercat să descoperim varianta românească pentru generația căreia îi aparțineam cu toții, pentru lumea în care trăiam. Atelierul trebuia să aibă ca finalitate scrierea unei piese scurte – ceea ce americanii numesc *Ten Minutes Play* (o piesă de zece minute). Obiectivul n-a fost, însă, realizat. Motivul? Au fost mult prea multe lucruri noi cu care ne-am întâlnit în metoda de predare a Robertei. Așa că am insistat pe acest inedit, dezvoltându-l prin exerciții practice.

Rămas fără „îndrumător", grupul nostru s-a mai reunit de câteva ori la U.N.A.T.C. Eram un front creativ, la jumătate de drum, care însă se vedea incapabil să parcurgă distanța rămasă și să-și dovedească identitatea în scris. Așa s-a născut ideea continuării atelierului de la ACT cu o tabără de dramaturgie în care Roberta și fiecare dintre noi să reușească să-și ducă la bun sfârșit ideile.

Primele trei zile ale întâlnirii desfășurate între 5–25 august 2004 le-am petrecut în incinta Muzeului Județean din Bistrița. Apoi am urcat la Colibița, un sat așezat pe marginea unui imens lac de acumulare.

Am locuit cu toții într-o cabană din lemn, spațioasă, cu foișor în grădină (loc care a devenit arena dezbaterilor colegiale). Cred că într-un asemenea loc își imaginase și Mihail Sebastian acțiunea din *Jocul de-a vacanța*. Noi însă n-am avut parte de vacanță. Am trăit într-un soi de carantină, izolare, refuzând obiecte precum televizorul sau telefonul mobil. Și toate acestea pentru că învățam să conjugăm verbul „a scrie teatru" în cel mai conștiincios mod posibil.

Dramaturgia ca antrenament.

Diminețile îmi păreau de departe cele mai interesante. După micul dejun, urma o mică încălzire în iarbă. Construiam exerciții sportive sau coregrafice pe o muzică relaxantă. Începeam prin a „compune" mișcări care apoi erau preluate și transformate de partenerul din dreapta; elaboram un fel de teatru-sport cu replici corporale. Mișcarea mea trebuia să declanșeze mișcarea celuilalt.

Dramaturgia ca exercițiu solitar.

Fiecare primea un punct de plecare: o fotografie alb-negru, un dialog, o anume poveste... „See what happens!" (*Vezi ce se întâmplă!*) spunea Roberta. „Don't decide it before!" (*Nu hotărî dinainte totul!*). Fiecare își căuta un loc și începea truda cu creionul și hârtia. Ore în șir...

Dramaturgia ca negociere.

O jumătate de pagină, o pagină, două, trei pagini chiar... Munca unei dimineți. După prânz, grupul se reunea în foișor. Fiecare citea ceea ce apucase să scrie. Se puneau întrebări, se răspundea, se tăiau replici, se ștergea. O replică genială se dovedea până la urmă inutilă. Trebuia să înveți să stai la zid, cu fața spre ceilalți. A scrie teatru nu înseamnă a ține un jurnal pentru întâmplări imaginare. Discuțiile mergeau dincolo de replicile gândite. Îți era greu să te lași despuiat. Uneori era atât de greu încât o luai ca pe o chestiune personală. Dar urma altcineva la rând și tu făceai la fel cu celălalt!

Când pagina scrisă devine teatru.

Textul citit de tine, autorul lui, pare atât de diferit citit de altcineva! E momentul în care croitorul, care și-a croit haina după măsurile proprii, o dezbracă și o oferă celorlalți. Primul moment de adevăr. Discuțiile sunt și mai virulente la masa prieteniei. Oralitatea asumată de voci și existențe separate de a ta scot în evidență carențele textului. Așa că o iei de la capăt.

Când pagina devine... spectacol.

Până la urmă grupul devine ceva familiar. A fost ușor să transmiți o obsesie unui grup, să-l faci interesat de ceea ce se va întâmpla în mica piesă cu personaje pe care toți le cunoșteau ca pe vecinii de vizavi. Dar oare va fi destul de puternic, de interesant pentru cei care o vor auzi întâia oară? Ai oferit destule detalii? Ceilalți, în spectacol, vor înțelege?

Bogdan Georgescu – aflat pe picior de plecare la University of Vermont (S.U.A.) ca student-bursier – a scris *România, te pup!* Dialogul e rarefiat, scurt și tăios. Adevăratul spectacol se întâmplă pe plan auditiv și olfactiv: o orchestră ad-hoc care ilustrează realitatea imediată a celor trei personaje aflate într-un compartiment mizerabil de tren. Se aud înjurături înfundate, ciocane în roțile de tren, aerul miroase greu a ceapă și parizer. În compartiment, trei oameni: un domn în vârstă și reținut, o cucoană care nu se așază până nu și-a pus pe scaun un prosop adus de acasă și o tânără care vrea să emigreze. Ce se întâmplă? Trenul se defectează în plin câmp, iar cei trei se văd nevoiți să caute o modalitate de a ajunge la destinația dorită. Numai că doamna pretențioasă moare stupid, complicând și mai mult lucrurile.

Vera Ion a scris despre doi tineri anonimi: El și Ea. Obosiți până la epuizare, fiecare are 3–4 slujbe. Viața lor e un continuu concurs de băut cafea și alte licori energizante. Cei doi se întâlnesc într-un magazin, certându-se pentru ultima cutie de *Redbull*. Episodic, tragem cu ochiul pe gaura cheii în existența fiecăruia, pentru ca finalul să-i prindă înconjurați de sticle goale. Nu mai au nici o grijă: sunt beți și fură o mașină. Mor într-un accident a cărui realitate e sugerată de un zgomot puternic și neașteptat, care te face să te întrebi dacă n-a fost cumva o dublă sinucidere planificată.

Ioana Leca și-a intitulat piesa *Sam+Poppy,* povestea unei fetițe ciudate care are o prietenă imaginară. Iar această prietenă imaginară are chef de distracție, așa că invită toate personajele celebre din povești și desene animate. Acestea vin și încep să vorbească așa cum nu au voie în povești. După zarva creată, fetița se supără, se maturizează și își respinge prietena imaginară.

Ioana Păun este autoarea textului *Head*, despre doi oameni singuri care, deși încep ca dușmani, în final se îmbrățișează. Unul este foarte înalt și iubește florile, iar celălalt e un pitic cu capul spart, rană pentru care îl învinovățește pe lungan. Limbajul are un iz hibrid, ceva între un dialog pentru copii și teatru absurd.

Radu Popescu a scris despre *Povestea unui ceas*, o ironie la adresa sistemului medical românesc. Personajele sunt tipologii bine definite: un țigan, un doctor tânăr, o tânără basarabeancă venită de peste Prut. „Ceasul" este elementul care le definește viața: pentru unul e obiect personal, pentru altul e un lucru furat, apoi un cadou. Trecut prin atâtea mâini, ceasul e refuzat de toți pe motiv că „*Am și eu un ceas ca acesta, pe undeva...*"

Textul meu se numește *Diagnostic.* O bătrână care își câștigă existența adunând fiare vechi, ajunge la un hotel părăsit, cândva grandios. Acolo întâlnește o persoană dezagreabilă, arogantă, rece, care o conduce în lumea de dincolo. Întâlnirea cu Moartea se aseamănă cu o criză de schizofrenie, un tablou confuz al civilizației umane.

„Sunt piese despre inevitabilul ieșirii din copilărie și lumea ei de păpuși, despre haotica pendulare prin viață a unor oameni care-și doresc o jumătate de oră pentru un pahar de lapte și o felie de pâine cu unt de cacao, despre globul de sticlă al singurătății și foamea de celălalt, despre lumea românească a veșnicelor tranzacții ori variabila disperare a fugii de România, dar – mai ales – sunt piese despre un nou mod de a vedea teatrul ca text." Așa ne-a caracterizat, în nr. 236/2004 al *Observatorului cultural,* **Iulia Popovici**. Criticul teatral, contaminat de starea de spirit a grupului, a fost cu noi la Colibița și câteva luni mai târziu și-a așezat pe hârtie propriul „exercițiu" de

dramaturgie intitulat *770*. Este numărul Decretului din 1966, în numele căruia România Socialistă şi-a lăsat cel puţin 9 353 de mame să moară. Din cele peste şapte milioane de avorturi ilegale, operate între 1966–1989, *770* – piesa luliei Popovici – spune povestea unui caz. Patru personaje se disculpă, motivându-şi faptele şi atitudinile, caduce după 15 ani de Românie globalizată. Textul a fost prezentat într-un spectacol-lectură, la Teatrul LUNI de la Green Hours, în regia Adrianei Zaharia.

Cu toţii am încercat să scriem fără limite, pendulând între teatru-efect şi teatru-cauză. Am insistat mai mult pe imagini şi „efecte speciale" decât pe limbaj.

Dincolo de modalitatea clasică de a scrie, Roberta ne-a expus alte două metode: *shopping bag* – o sacoşă în care zilnic trebuie să se adauge un bilet despre lucrurile care l-au marcat pe potenţialul dramaturg: un articol de ziar, o propoziţie pe care a cules-o de pe stradă, o fotografie dintr-o revistă etc – toate constituind bucăţile unui *puzzle* de a cărui construcţie se va apuca când va fi pregătit; şi *carnetul secret* – totdeauna la îndemână, însoţit de un pix care să înregistreze frânturi de conversaţii ai căror martori accidentali putem fi. Acest „tras cu urechea" te va face atent la cum se vorbeşte.

Dacă Roberta ar fi trebuit să scrie alături de noi, alegerea ei ar fi fost: *The Bus Play* (Piesa despre autobuz). Înghesuiala zilnică, „luptele" şi „negocierea" pentru un loc pe scaun i s-au părut prin excelenţă teatrale, credibile, adevărate, exotice prin diversitatea de tipologii.

Experienţa noastră nu s-a oprit aici. În luna octombrie a anului trecut, am fost cu toţii prezenţi la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara. Acolo, am avut la dispoziţie o dimineaţă întreagă, în cadrul colocviului *Cum să scrii ceva nou?*. Cu acest prilej, cele şase piese scurte ale noastre au fost prezentate într-un spectacol-lectură.

Cum se scrie ceva nou? Nu ştiu. Poate scriind doar cu substantive, sau creând emoţii prin ceea ce rămîne ne-spus; îndrăgostindu-te de personajele pe care le-ai născocit... Scrisul e o afacere personală, iar dramaturgia e o sumă de experienţe subiective.

La Colibiţa.

Împreună în Atelierul de Dramaturgie

Grupaj de ***Ioana MOLDOVAN***

Bogdan GEORGESCU (Regie teatru anul II, clasa prof. Liudmila Szekely Anton), autorul piesei ***România, te pup!***

„Sunt lucruri care se întâmplă, fără să le cauți. Dar îți dai seama că te reprezintă, că te ajută să te exprimi, să vorbești, să comunici, să fuck da sistem, să te cari, să-ți macini organele – interne și externe –, să mori de dorul lor și apoi să nu mai poți fără ele. De ce teatru? De ce nu? Mă mai gândesc... "

Bogdan are 20 de ani; scrie poezie, proză scurtă și teatru. A lucrat ca asistent de regie la spectacolele: ***Stop the Tempo*** (regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Luni de la Green Hours, 2003), ***Arden din Feversham*** (regia Dragoș Galgoțiu, Teatrul Odeon, 2002). Cu ***D.W.*** participă la concursul de dramaturgie **dramAcum2**, piesa fiind selecționată printre cele câștigătoare. Din august 2004, este student-bursier la University of Vermont (S.U.A.).

Vera ION (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Red Bull***

„Refuz să cresc mare!"

Vera are 24 de ani, dar se comportă cu multă responsabilitate. Realizează o dramatizare după ***Micul Prinț*** de Saint-Éxupéry, versiune pe care o și montează cu elevii Colegiului Național „Sf. Sava" (București, 2003). Traduce piesa ***Dead Man's Blues*** de Caridad Svich, pusă în scenă în 2004 la Studioul Casandra. Este o fidelă participantă la concursul de dramaturgie **dramAcum**, unde s-a remarcat cu două texte: ***Gin și puțină muzică*** (2002) și ***Radical*** (2004). Din 2002 este redactor la revista FRACTURI. Cu volumul de poezii ***Copilul – cafea*** (Editura Ion Vinea) a primit Premiul ASB pentru debut.

Ioana LECA (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Sam + Poppy***

„1. *Teatru? Este atunci când oamenii se mișcă. Sau nu. Sau se mișcă. Sau nu. Sau se mișcă sau nu... 2. De ce teatru? Pentru că nu știu. 3. De ce scriu? Din inerție. 4. Ce teme mă interesează? Moartea (atunci când oamenii nu mai mișcă), jocul. Teatrul meu este ca atunci când plouă cu stele, meteoriți sau lămâi.*"

Ioana MOLDOVAN (Teatrologie anul III), autoarea piesei ***Diagnostic***

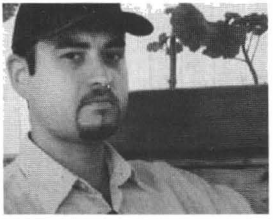
„Sunt curioasă de omul din oglindă, de bolnavul căruia medicii i-au administrat timp de 25 de ani un tratament greșit și care, sătul de spitale, și-a scos perfuziile și a fugit... la teatru. Imaginația e o formă a memoriei. Vreau să scriu dialoguri între oameni care poate nici nu mai sunt printre noi. Nu vreau să-i țin artificial în viață, ci doar să dau ascuțime unor cuvinte trecute cu vederea pentru că au fost rostite de persoane... neinteresante. Toți suntem interesanți."

Ioana, la 25 de ani, a coborât zece metri sub pământ, într-un beci în care se juca teatru. Acolo și-a îngropat vechea diplomă. E licențiată în Drept. Apoi s-a dus din nou la „școală", pe Matei Voievod nr. 75–77. Învață „abecedarul" teatrului și-și dorește să scrie.

Ioana PĂUN (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Head***

„Mie – în principiu – îmi vin în cap imagini. Nu-mi prea place dialogul. Nu prea cred în el.. Prefer să scriu chestii care țin de mine. Mi-am dat seama că ar trebui să mă apropii mai tare de generația mea și de ce o doare pe ea."

Ioana are 20 de ani și este din Cluj-Napoca.



Radu POPESCU (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea) autorul piesei ***Povestea unui ceas***

„Sunt în căutarea unui soi de lume magică, a unui izvor de poveste pe care cred că îl voi găsi în teatru. Mă interesează temele fierbinți ale momentului care să fie transmise de personaje cât mai reale și nu de niște purtători de idei literaturizați. Teatrul meu sper să semene tot mai mult cu lumea. Vreau să ajung să scriu într-o zi o comedie de bună calitate."

Textul său ***Abluțiunea*** este nominalizat pentru Piesa anului 1995 în cadrul Galei UNITER și este publicat într-un volum colectiv la Editura UNITEXT.

În 2004, volumul său cu patru piese (***Abluțiunea, Aix Nebunul, Masa și scaunul, Gripa***) apare la Editura Cartea Universitară.

Aix Nebunul este în pregătire la Teatrul Radiofonic în regia lui Mihai Lungeanu.

Iulia Popovici, cronicar teatral

S-a alăturat grupului din curiozitate profesională. A consemnat cele întâmplate în *Observatorul cultural*. Acum semnează și ca dramaturg. Piesa ei, ***770***, scrisă ca urmare a lecțiilor de dramaturgie de la Teatrul ACT, Bistrița / Colibița și din cadrul Masteratului de scriere dramatică de la U.N.A.T.C., a fost deja prezentată într-un spectacol-lectură la Teatrul LUNI de la Green Hours, în regia Adrianei Zaharia.

„De pe stradă" la Teatrul ACT

Iulia POPOVICI

Experimentul Glina

Existența unei comunități care depinde vital de o groapă de gunoi (al cărei nume, poetic, e *Ochiul boului*), care, pe lângă marginalizarea economică (a sărăciei excesive), suferă și o formă de discriminare etnică (locuitorii Glinei sunt țigani), și a cărei singură formă de vizibilitate publică e discursul pateticoid al televiziunilor, era unul dintre subiectele cele mai interesante și valorizabile teatral. La „experiment" au luat parte un regizor (Adriana Zaharia), trei actori (Maria Obretin, Simona Popescu, Virgil Aioanei), un dramaturg (Iulia Popovici) și un „om cu camera" (Bogdan Georgescu). „Personajele" au fost alese la întâmplare

(singurele condiții pe care trebuiau dintru bun început să le îndeplinească erau să fie o familie, de preferat un cuplu tânăr cu copii mici); a fost important faptul că au fost dispuși să arate echipei locul unde trăiesc, membrii familiei extinse (mama femeii), vecinii (nu foarte prietenoși) – tipul de locuire și scenografia spațiului cotidian erau unele dintre temele „experimentului". A existat o agendă a conversației: cum își petrec o zi obișnuită și sărbătorile, care le sunt relațiile cu autoritățile, strategiile justificative pentru modul lor de viață, momentele memorabile (întâlnirea cuplului, nașterea primului copil), distracțiile preferate (în special muzica), raportarea la trecut și viitor.

Rezultatul a fost o serie de înregistrări audio, video și foto, folosite pe urmă în întâlnirea publică. Materialul transcris a fost supus unui tratament dramaturgic, înregistrările video și fotografiile au fost montate; la lectura de la ACT au participat actorii care fuseseră la Glina și avuseseră un contact direct cu „sursele" personajelor, de la care au preluat tipul de pronunție, mișcările și poziția corporală.

Prevăzusem, în principiu, rezultatul, dar actul teatral are o strălucire specială. Fiecare amănunt observat devenea limbaj teatral, fiecare cuvânt contextualizat prin gest sau particularitate de vorbire și atitudine sugera și clarifica un întreg mod de viață. Actorii creau un flux uman și emoțional către o lume marginală pe care nu o cunoaștem și față de care adeseori avem teamă.

Radu APOSTOL

Experimentul Gambleri

Tema: „...de pe stradă!". *Echipele: regizori și actori, dotați cu reportofoane, aparate de fotografiat și camere de filmat.*

Tema pe care mi-am ales-o a fost „Mania jocurilor de noroc". În România, se manifestă foarte acut, cu precădere în mediile sociale aflate la periferie, tentația unui câștig substanțial imediat, care să rotunjească veniturile familiei sau care să te scoată din criza financiară, ocolind – la fel de celebra deja – funcție a cămătarilor.

În cartierul în care am copilărit, Drumul Taberei, pe fiecare stradă principală există zeci de localuri în care jocurile de noroc se practică cu patimă. M-am dus la prietenii mei din copilărie și am convins pe doi dintre ei să-mi permită mie și unui cameraman să-i filmăm și să-i intervievăm într-o noapte când „vor merge în pockere".

Am plecat, deci, pe stradă împreună cu un actor, Viorel Cojanu, dotați cu cameră de filmat și reportofon. Am evitat să le spunem celor doi că Viorel este actor. Am spus doar că-i cameraman, pentru ca „personajele" să se manifeste în deplina lor libertate. Aveam convingerea că, pentru ei, prezența unui cameraman la realizarea unui „filmuleț" despre jocuri de noroc, avându-i pe ei doi ca personaje, nu era prin nimic neobișnuită. În schimb, ca să le justific prezența unui actor, care ar urma să-l interpreteze pe unul dintre ei, ar fi însemnat ca libertatea lor de manifestare să fie permanent anihilată de problema „da' cum m-o face ăsta pe mine?!". Misia mea o cunoșteau, știau că sunt regizor, dar m-am substituit pe cât posibil unui reporter, necerându-le să facă nimic special, ci doar punând întrebări. În plus, mă tratau ca pe un „tovarăș", aveau încredere în mine.

Întrebările vizau atât obținerea de informații despre tipurile de joc, sumele investite, câștiguri, pierderi, tipuri de săli, tehnică de joc – răspunsuri care ne puteau contura mai mult o radiografiere a temei, date tehnice; dar mai ales, au fost importante întrebările, prin ale căror răspunsuri puteam identifica natura jucătorilior, condiția lor socială, orizontul lor cultural, preferințe muzicale, prima experiență a jocurilor (botezul), cea mai nefericită experiență, cel mai mare câștig, credință, superstiții, prietenie, atitudine, familie...

În general, vânam experiențe personale, prin a căror naturalețe și subiectivitate a relatării, să putem surprinde ineditul, particularul, specificul, „sarea și piperul" acestei tagme, deci *potențialul lor de teatralitate.*

Ulterior, în aceeași mansardă din Matei Voievod, am cules textele rezultate din materialele înregistrate. Recunosc că a fost poate cea mai dificilă întâlnire a mea cu Limba Română.

Cunoștințele mele în materie de sintaxă, topică, fonetică, ortografie mi-au părut inutile. Nu atât argoul, multitudinea de cuvinte sau sintagme, al căror înțeles nu-l știam, m-au blocat în înțelegerea materialului, ci neputința de a urmări vreo idee, de a prinde vreun sens chiar și al cuvintelor pe care le știam, sau credeam că le știu. Încercând să scriu ceea ce spuneau și, ulterior, citind, nu înțelegeam absolut nimic. Ajunsesem să nu mai înțeleg cum de-am putut avea totuși un dialog

de câteva ore bune cu acei oameni! Mi-era imposibil, scriind și citind, să pot urmări vreo afirmație și să rămân cu vreun sens. Și totuși, petrecusem ore bune în compania acelor oameni, iar întrebările plecau de la afirmațiile lor, ceea ce înseamnă că în fața lor fiind, văzându-i, auzindu-i, capacitatea mea de înțelegere – și vreau să cred că și capacitatea lor de comunicare – erau mult mai mari, mai pregnante.

În primul rând, sensurile pe care le căutam erau vitregite, în textul scris pe care îl aveam sub ochi, de absența limbajului nonverbal al personajelor mele.

Limbajul mimico-gestual, pe care îl dezvoltau comunicând cu mine, făcea de multe ori să nu fie necesar cuvântul rostit. În consecință, și la ei „pauzele" erau de multe ori mai importante decât cuvântul rostit (așa cum se spune și în teatru).

Comunicarea dintre ei era și mai specială. E foarte interesant de analizat și de urmărit ce *transformări*, ce semnificații *suportă cuvintele* la acei oameni între care comunicarea „e dincolo de cuvinte". Experiențele comune, prietenia, habitarea într-un anumit mediu, cunoașterea foarte bine a temei abordate într-o relație, transformă *comunicarea* într-un *spectacol*, în care cuvântul rostit are aproape funcția unei borne de kilometraj pentru un conducător auto, sau poate, cum ar spune Artaud, „*cuvântul rostit în teatru* ar trebui să aibă semnificația pe care o are *cuvântul rostit într-un vis*".

Cu toate că întâlnirea noastră a purtat amprenta unui interviu – vânam deci „povești" – atenția personajelor mele față de narativitate era aproape nulă. De fiecare dată când *pe bandă* identificam o întâmplare, care mi-a fost relatată de unul dintre ei sau de amândoi, *în scris*, îmi devenea mult mai pregnantă *absența unei acțiuni_parcursive*. Coerența evenimentelor o puteai identifica doar din înlănțuirea senzațiilor și reacțiilor organice ale celor doi; doar în cazul relatării acestor „stări și senzații", trăite de cei doi, abundau amănuntele. În rest, propoziții scurte, eliptice, fără o concordanță a timpurilor.

Pe lângă *limbajul mimico-gestual*, pe care textul rezultat din transpunere nu-l conține, am remarcat funcția deosebită pe care o aveau atitudinile lor față de diversele teme abordate în discuție. Când spun *atitudine*, mă refer la un tot de informații, pe care reușeau să mi le transmită *atunci* și *acolo*, prin simpla respirație, prin mutarea centrului de atenție, prin reacțiile la factorii externi sau la orice eveniment – cât de mărunt – care se producea concomitent întâlnirii noastre.

Textul scris, care a rezultat din întrevederea noastră nu conține toate aceste informații. Nu cred că atitudinea „pro-didascalii" dintr-un text dramatic, poate suplini multiplele niveluri de comunicare între semeni.

Cu toate acestea, la două săptămâni de la interviu trebuia să producem pe scena Teatrului ACT, cu actori, acele secvențe de viață, pe care le-am investigat.

Într-o astfel de aventură, angajarea actorului presupune alte mijloace de abordare. Mai exact spus, *condiția de actor* în anul întâi cred că e mai aproape de aceea a actorului implicat *în teatrul documentar*. Prezența sa la interviu, participarea efectivă sunt obligatorii. Țin minte că, la un moment dat, în faza de culegere a textului, Viorel a simțit nevoia să citească cu glas tare „bucățile de text" rezultate și care mie nu-mi transmiteau nici un sens. Încercarea de a remarca și ulterior de a reda diferențele specifice de emisie, intonația, uneori chiar și textura vocii, are ca efect imediat conținerea – cumva „din afară" – a unui sens. Spiritul de observație, prezența de spirit, uneori improvizația, simțul critic sunt indispensabile unui creator (actor, regizor) într-o astfel de aventură, clipă de clipă.

Pe de altă parte, acest tip de abordare a unei teme, cu real potențial teatral, scoate la iveală diferențele majore, acute uneori, între „limba vorbită" și cea literară, între *limba vorbită de publicurile noastre* și cea de pe *scena noastră*. Dicționarele cunosc multiple reeditări, pentru că limba e un organism viu. Cred că este absurd, scriind un text menit să fie prezentat pe o scenă, să aștepți reeditările, în loc *„să scrii de pe stradă"*.

Un alt aspect foarte important al experienței pe care am trăit-o, dând nas cu teatrul documentar și în căutarea noastră de a recupera *teatralitatea străzii*, a fost confruntarea materialului structurat de noi cu reprezentanți ai comunității. La această întâlnire dramAcum, am invitat și impresari ai formațiilor de Hip-Hop. Confruntarea cu ei, în aceeași întâlnire de la Teatrul ACT, a scos la iveală un potențial creativ în medii despre care până atunci și noi, dar și publicul nostru, fie știam foarte puțin, fie deloc.

Această metodă de *confruntare*, „de testare" a *materialului teatral* de către *comunitate* (reprezentată mai ales prin oameni a căror existență este direct legată de temă), anterior întâlnirii firești cu publicurile de teatru, se dovedește a fi foarte sănătoasă peisajului nostru teatral. Devine, în primul rând, un *dialog real artiști–comunitate*, nemediat printr-un produs deja finit. N-am simțit nici o secundă că intimitatea mea creativă ar fi violată ori încorsetată. Ci dimpotrivă, am perceput această reacție ca pe un sfat al persoanei iubite, față de o problemă a mea, căreia îi caut rezolvare.

Teatrul are o formă simplă de validare a unei experiențe: comunicarea care se produce la întâlnirea cu spectatorii. Cei doi actori, Mihai Cuciumeanu și Cătălin Stanciu au avut pur și simplu succes, erau plini de umor și căldură, provocau reacții de distanțare ironică și simpatie pentru două personaje surprinzătoare, dar verosimile.

Proiect pentru dramAcum3
TRAFIC GREU

Proiect pentru un centru de creatie și educație teatrală
plasat într-un mediu remodelat prin conversia unui spațiu industrial

MISIUNE

„Trafic Greu" își asumă funcția de mediator teatral, restituie funcția artistică a teatrului în societate, insistând pe indispensabila utilitate a teatrului ca vector de comunicare în mediul social.

„Trafic Greu" își propune să funcționeze ca un *centru multifuncțional și multidisciplinar*, independent în raport cu sistemul instituțiilor de spectacol, concentrat pe noile forme de expresie artistică create de tineri și adresate preponderent acestora, într-o firească relație cu noile tehnologii și rezultate ale științelor sociale.

Modalitatea principală de acțiune constă în a crea evenimente artistice și ateliere de lucru stimulative pentru dezvoltarea unei relații între cetățeni, artiști, mediatori culturali, educatori și asistenți sociali.

CONSTRUCȚIA CONCEPTUAL-INSTITUȚIONALĂ

Ne propunem construcția unei instituții culturale condiționată principial de următoarele teze de politică culturală:

1. Prioritatea întrebării „De ce se face teatru?" în raport continuu cu întrebările „Ce este teatrul?" și „Cui se adresează teatrul?"

2. Prioritatea socialului în raport cu individualul în experiența teatrală.

3. Prioritatea marginalității în raport cu centrul (descentralizare conceptuală)

4. Artele spectacolului construiesc reprezentări de sine ale grupului social prin intermediul cărora indivizii își reprezintă rolul public de cetățeni.

Mizăm, așadar, pe o definire a *intelectualului-artist ca expert al medierii sociale*, în opoziție extremă cu tipul *artist ca reprezentant al culturii experte.*

Dacă cultura este un mod de a lucra asupra imaginarului, democratizarea activității artistice impune reducerea distanței dintre artist și grupurile sociale natural organizate prin instituții cu rol de mediere culturală clar definită și prin existența „mediatorului cultural" ca rol social. Aceasta implică modificarea profundă a modului de producție prin redefinirea raportului cu „publicul", de fapt, cu populația din zona de acțiune a instituției mediatoare.

CONSTRUCȚIA PRAGMATICĂ

1. Teatrul TRAFIC GREU

Cladirea acestui teatru – un spatiu industrial reconvertit – trebuie să realizeze concret *metafora „fabricii"*: platformă teatrală (spectacole și spații de producție), spațiu pentru dans, studio audio-video.

În același timp, **Trafic Greu** trebuie să devină un teatru teritorial-comunitar-utilitar, care să evidențieze trăsături specifice de raport social, de limbaj, mentalitate, moravuri, implicat din interior în viața comunității, fără atitudini didacticist-moralizatoare. Tematica și strategiile de creație vor viza direct recuperarea povestilor ce domină imaginarul colectiv al comunității, printr-o dramaturgie și forme spectaculare stimulative. Nu este vorba de motivul estetic al refuzului scenei clasice, ci de o opțiune în sistemul de opoziții „teatru activ versus teatru creativ", „cultura anticipării versus cultura așteptării", de o intervenție socio-educativă în mediile tinerilor.

2.Acțiunea CULTURĂ/EDUCAȚIE

Acțiunea **Cultură/Educație** cuprinde două componente:

- Atelierul de scriere dramatică creativă.
- Atelierul de creație dramatică pentru școli (inclusiv teatru de animație și teatru de improvizație).

Figura emblematică a acestor programe va fi ARTISTUL-PEDAGOG.

Acțiunea **Cultură/Educație** va fi principalul vector de intervenție pentru realizarea punții de comunicare solide și stabile cu mediul comunitar.

ARGUMENT FINAL

Simultan cu reforma structurală a economiei și a societății se produc schimbări în dinamica orașului. Spații cu destinații industriale importante sunt astăzi părăsite sau devin adevărate surse de distrugere a fluxului natural al orașului prin amplasarea lor în zone ce au devenit de mult timp locuite. În noua logică a existenței comunitare nu au șansa de a-și redobândi vechiul rost. În consecință, se impune schimbarea funcției acestora, ele trebuie umanizate și asumate de comunitățile locale într-un mod pe care societatea românească încă nu l-a experimentat.

Necesități similare au condus la conversii spectaculoase atât în țările Comunității Europene, cât și în fostele țări socialiste. Proiectele diferă ca dimensiuni, de la gigantica transformare a Gării Orsay în muzeu (la Paris) sau conversia unei uzine electrice în galeria Modern Tate (la Londra) la intervenții de mai mică dimensiune, dar cu rezultate în cel mai direct beneficiu al comunității. Este necesară o conceptualizare specifică, putere de muncă și pragmatism generos, calități mai degrabă specifice tinerei generații și a asociațiilor de tipul **dramAcum**.

Radu APOSTOL

dramAcum3 și vânătoarea de spații

TRAFIC GREU este un proiect gestat de dramAcum în 2003.

Timp de aproape un an, am bătut Bucureștiul în identificarea unui spațiu, care să devină Teatrul dramAcum. Inițial i-am spus „Teatru", chiar dacă numele de dramAcum ne părea suficient pentru a desemna spațiul în care să ne manifestăm. Trebuia să spui „teatru", pentru ca gardienii, portarii și centralistele cu care intram în contact, să ne poată cât de cât identifica.

Înainte de a pleca pe stradă, s-a pus problema: pe ce zone să ne concentrăm: Centru sau Periferie? Argumentele au fost sensibil egale, prin urmare, am decis că noi ne dorim ca Teatrul dramAcum să fie „Pe Granița centru/periferie".

Primele spații vizate au fost vechile grădini de vară ori săli de cinematograf rămase în paragină.

search for: vechi cinematografe
grădini de vară

Dacă în cazul „grădinilor de vară", reacția proprietarilor (edililor noștri votați la centimă) a fost de „bovină la poarta nouă" – pentru ei „grădină de vară" era similar cu „terasă" –, în cazul cinematografelor vechi, reacțiile au survolat cu brio specia bovine, dar au rămas tot în regnul animal, mai exact: era o junglă!

Cel mai vizat de noi a fost cinematograful „Hermes", de pe strada Blănari. Câteva săptămâni de cereri și sesizări, ne-au lămurit că situația este foarte incertă: nimeni nu poate demara nimic, până când nu apare vreo cerere de revendicare din partea fostului proprietar.

În săptămânile care au urmat, căutarea noastră ne-a făcut existența suprarealistă. O simplă vizionare a unui film într-un vechi cinematograf întărea convingerea că aceste spații sunt soluția ideală. Ajunseserăm să ne dorim să vedem lacătul pus la vreun cinematograf, iar cuvântul „Renovare", similar nouă cu „de închiriat", devenea sloganul publicitar cel mai drag nouă. Nu înțelegeam cum poate fi lăsat un astfel de spațiu (vezi cinema Festival, Bulevard) să funcționeze în condiții mizere și cu numai 10–15 plătitori de bilete! Eram convinși că activitățiile noastre ar reactiva acel spațiu. Întrebările rămân și acum cu același răspuns: asta-i Românica!...

Ulterior am crezut că soluția ar fi preluarea cinematografului Studio Martin. Era o posibilitate: avea vad, era intrat în conștiința publicurilor pe care le vizam noi (la sfârșitul anilor '90 era spațiul în care majoritatea trupelor de Hip-Hop concertau la lansarea noilor albume). Însă preluarea spațiului de la Studio Martin ar fi fost posibilă doar în parteneriat cu un investitor, care își dorea menținerea unei discoteci și a unui bar de zi. În ciuda disperării noastre, marcă înregistrată de tranziție, am refuzat conceperea unui astfel de plan, mai ales că dimensiunile spațiului (în care ar fi trebuit să funcționeze și sala de proiecție pentru film) erau insuficiente coabitării fericite a dramAcum, discotecă/bar, cinema.

Search result: none

Ne-am reorientat.

Am început să ne concentrăm pe orice fel de spațiu, nume generic de cod: HALĂ.

search for: HALĂ, centru.

Un telefon primit, două sms-uri, e-mail și câteva beep-uri au regrupat dramAcum, nicăieri altundeva decât la Piața Romană. Am crezut că-i o glumă. A apărut Alex Berceanu și ne-am convins că-i pe bune. Identificase un spațiu chiar lângă KFC. O fostă hală, transformată pentru un timp în parcare suspendată. Forțând o ușă cu lacăt și excitând sistemul nervos, prevăzut sumar în fișa de post a unui portar, am reușit să aflăm că spațiul aparține fraților Păunescu. Tot era ceva... Dar Românica a cunoscut atât de mulți Păunești, încât, cu greu am identificat *who's who*. Noi am reușit, Parchetul nu. În sensul că, la acea dată fiind pus sechestru pe proprietățile Păuneștilor (Șoimăreștilor!), era imposibil să se poată pune în discuție transformarea acelui spațiu printr-un Teatru. Era deja un „teatru" acolo!... și chiar și în apropiere, la „Nottara"...

search result: none

Ne-am reorientat, pe zona de periferie.

search for: HALĂ

Așa am ajuns, în câteva săptămâni, să vedem foste săli de sport, aflate momentan în paragină, pe terenurile aparținând Ministerului Apărării. Am văzut acolo unde se putea vedea... cu armata, ordinul e ordine?!

Ulterior, am identificat fosta întreprindere Ventilatorul. Cândva, Teatrul Levant colaborase cu Ventilatorul... Din nou câteva sms-uri și telefoane... și dramAcum s-a înființat la poarta întreprinderii. Protocolul de intrare în incinta întreprinderii – la acel moment aflată pe linie moartă – păstra cu dignitate și iubire de tradiții, același tipic ca atunci când în întreprindere intrau și muncitori, nu doar vizitatori. Nimeni nu era surprins de prezența noastră, lucru care ar fi trebuit să ne dea de gândit, dar ne-am lămurit mai târziu. Spații posibile erau foarte multe. Toate foste hale, din beton, cu înălțime de minim 5m... Erau ideale. Însă, la auzul cuvântului „teatru", oamenii ne-au orientat părintește către „sala de festivități". Vreo 40mp, cu înălțime de 3m, cu stâlpi pe mijloc, dar cu o „scenă" improvizată muncitorește. Toți pereții cu faianță cândva albă, perdele și draperii vișinii. Directorul și toți ceilalți erau chiar emoționați la gândul că va reînvia acel spațiu, care pentru cei mai în vârstă (momentan portari ori însoțitori) trezea nostalgii nebănuite.

Timid, am pretextat lipsa de acces direct din stradă, ceea ce ne-a înlesnit vizitarea HALELOR...

Am văzut, ne-au interesat, iar directorul și ceilalți ne-au dat de înțeles că putem demara procedurile de preluare.

Ne-am reîntors la mansarda din Matei Voievod 75–77 şi am produs schema de funcţionare a noului spaţiu: TRAFIC GREU.

Ulterior, ne-am reîntâlnit cu direcţia de la Ventilatorul. Am optat pentru hală, dar interesul lor era mai mult axat pe „scrie mata o cerere". Proiectul propriu-zis, TRAFIC GREU, nici n-au apucat să-l citească, căci lovitura de graţie ne-a fost dată de la departamentul Marketing.

O astfel de hală, erau dispuşi să ne-o ofere la preţul de 35.000$ chirie/an, la care se adăugau costurile de pază şi protecţie. Am rămas şocaţi doar pentru câteva clipe, căci Marketingul ne-a dat răspunsul: la acea dată, foarte multe televiziuni erau interesate să închirieze astfel de spaţii, preferate celor din afara Bucureştiului.

search result: none

Efectul a fost că am renunţat a mai căuta alte HALE, chiar dacă întreprinderi falimentare existau şi există şi vor... Lipsa unei reglementări clare pentru preluarea de către o instituţie culturală a unui fost spaţiu industrial ne lasă în imposibilitatea de a putea concura potenţialii investitori care ar garanta propăşirea materială a foştilor angajaţi (şomeri) sau alte firme-malaxor de divertisment.

search for: legi

search result: ... please wait...

TRAFIC GREU a rămas ca un proiect de realizat, un proiect pentru **dramAcum3**. Nu avem încă un spaţiu pentru un astfel de teatru, dar avem un concept şi un nume.

Andreea DUMITRU

Persona – dramAcum – DESANT. Teatrul de intervenţie comunitară

Cât de anevoioasă şi de imprevizibilă este, astăzi, la noi, condiţia creatorului independent o dovedeşte şi naşterea celui mai nou teatru de pe harta capitalei, DESANT, cofondat de grupul dramAcum şi Asociaţia pentru educaţie creativă „Persona". Inaugurarea acestuia, pe 10 august, în bulevardul Ion Mihalache nr. 123, a fost prefigurată de tatonarea încăpăţânată şi îndelungată a multor altor spaţii convertibile în scene alternative, dar mai ales de acea încercare care s-a numit Teatrul de Debut, anunţată în urmă cu două stagiuni de o parte dintre principalii „actori" ai proiectului DESANT, dornici să continue experienţa lucrului în echipă, dobândită pe scena Casandrei. După cum se ştie, iniţiativa lor nu s-a bucurat de susţinerea logistico-financiară necesară şi a trebuit abandonată. Între timp, debutanţii s-au maturizat, dramAcum, nucleul originar, s-a consolidat şi lărgit, iar mansarda conspirativă de la etajul IV al UNATC, în care studenţii lui Nicolae Mandea învăţau că „norocul îi ajută pe cei îndrăzneţi", a devenit prea strâmtă. Aşa încât, gestul Companiei ROMTELECOM de a le ceda un spaţiu comercial le oferă cu adevărat, pentru prima dată, premisa multrâvnitei independenţe artistice.

Frondă și pragmatism. Încă de la constituirea sa, în 2002, cartelul dramAcum (Vălean – Cărbunariu – Apostol – Berceanu și mentorul lor, lect. univ. Nicolae Mandea) a reușit să coaguleze un grup de regizori, scenariști, actori, scenografi, în jurul concursului bienal de dramaturgie, care îmbina tensiunea laboratorului de creație cu rigorile competiției. Pe măsură ce au apărut primele texte și spectacole, dar mai ales o dată cu lansarea manifestului *Stop the tempo*, au aderat la estetica grupului și artiști din alte promoții, semn că acesta dobândise deja o *marcă de identitate*, o fizionomie artistică recognoscibilă. Proprii îi erau, în primul rând, reactivitatea la problemele societății, cultul imediateții și determinarea de a schimba *statu quo*-ul: un limbaj teatral fie îmbâcsit de clișee, fie elitist, un mod de a scrie anacronic, literaturizant, destinat sertarului și raftului de bibliotecă, mai puțin scenei, un sistem administrativ imun la reformă. Critica i-a numit „generația 2000" pe acești tineri *désenchantés*, racordați la cotidian. Totuși, în mod paradoxal, *fundamentalismul derivei* prezent în scenariul poetic și violent politic al Gianinei Cărbunariu a fost dublat, în plan concret, de un program artistic revitalizant și pragmatic. Sub imperativul „aici și acum" a luat naștere, astfel, un nou tip de frondă, constructivă și contagioasă. Din păcate, nu și foarte eficientă în fața hățișului birocratic pe care îl presupunea punerea în practică a unor proiecte atât de ambițioase.

Pentru a supraviețui pe piața încă fragilă a teatrului independent, dramAcum (reunind, în prezent, 10 artiști tineri, preocupați de promovarea unei noi scrieri pentru scenă, precum și de colaborarea nemijlocită dintre regizor și dramaturg) a găsit soluția salvatoare a parteneriatului cu „Persona", asociație cu personalitate juridică, înființată de regizoarea Adriana Zaharia în același an 2002. Nimic conjunctural în această alianță, din moment ce ea oferă răspunsul la preocupări convergente, la idealuri și misiuni comune, câțiva dintre membrii dramAcum regăsindu-se, de altfel, printre cei 25 de regizori, actori, traducători, dramaturgi din echipa „Persona". Dacă cele două entități au avut până acum trasee separate, dar similare (cel mai reușit program marca „Persona" fiind, poate, cel desfășurat la Studioul Toaca, sub *logo*-ul *5 spectacole cu 5 atitudini*, după modelul reprezentațiilor cu piese traduse în premieră, lansat de dramAcum), ele au anunțat deja, pentru următorii trei ani, o serie de proiecte comune, sub egida DESANT. La noua formulă, „Persona" contribuie prin preocuparea sa pentru ceea ce se numește „educație creativă" și printr-o dorință de implicare în mediile sociale care nu au acces la cultura formală.

Teatru comunitar vs. teatru de consum. Inaugurat sub un nume cu rezonanțe belicoase, care face trimitere, însă, și la *desantul* literar al generației optzeciste, noul teatru e, deocamdată, mai mult o stare de spirit decât o realitate palpabilă. Neamenajat încă, fostul magazin de telefoane cu vitrine la stradă și câteva alveole, situate la subsolul unui bloc ca oricare altul din cartierele bucureștene, este animat de atitudinea tinerilor artiști, care preferă să vorbească despre priorități și strategii în loc să se lamenteze, care înțeleg să se implice în loc să aștepte conjuncturi favorabile. Ei își doresc să practice un teatru angajat și ofensiv sau, așa cum îl definea la conferința de presă regizorul Radu Apostol, un „teatru de intervenție comunitară". Conceput ca o structură flexibilă, mobilă, DESANT are toate șansele să facă istorie în zona independenței, dar mai ales în zona acelui gen de independență care, deși apelează la fonduri extrabugetare, sfârșește adesea prin a repeta modul de funcționare al teatrului instituționalizat.

DESANT anunță o schimbare de perspectivă, orientându-se dinspre *teatrul de consum* spre educația publicului, acceptat ca partener de dialog (un pas a făcut de curând, în același sens, și Teatrul ACT, prin *extrACT*, programul de „reabilitare a interesului pentru teatru în liceele bucureștene"). Dacă până acum spațiile consacrate ale teatrului independent de la noi erau *podul*, *mansarda* și

underground-ul, invitând la o anume complicitate şi la asumarea marginalităţii, DESANT iese la suprafaţă, convins că există un public potenţial chiar şi la periferia capitalei. El se doreşte un teatru inspirat de „complexitatea socială, etnică şi culturală" a oraşului, pe care o prospectează şi o investighează cu instrumente sociologice. Documentarea „pe teren" completează lucrul în atelier. Tinerii artişti îşi propun să repereze noi surse de teatralitate în mediile conflictuale, în zonele tabuizate ori defavorizate ale societăţii. Cele două lumi, a străzii şi a scenei, se contaminează, astfel, şi se îmbogăţesc reciproc.

Iată de ce DESANT nu poate fi privit ca un teatru în accepţiunea clasică a termenului. Proiectat ca „centru de proiecte culturale", el aspiră să devină mai mult, un partener de dialog pentru structurile similare, propunând chiar „o platformă a independenţilor" (însă, ca un făcut, chiar în momentul în care tinerii îşi fac cunoscute intenţiile, Ministerul Culturii, celălalt partener invitat de ei la discuţii, traversează, din nou, o perioadă de criză).

Punctual, agenda DESANT, anunţată deja pentru intervalul 2005–2008, îşi propune să promoveze următoarele direcţii:

1. *Educaţia prin teatru*. Tinerele actriţe Maria Obretin, Paula Gherghe şi Carmen Florescu vor coordona, în colaborare cu psihologi şi pedagogi, un program pentru cursul opţional de teatru, destinat tuturor ciclurilor de învăţământ, de la cel preşcolar la cel liceal.

2. *Cercetarea teatrală şi intervenţia socială*. Adriana Zaharia va iniţia un program de *teatru documentar*, în cadrul căruia texte noi vor fi montate şi, ulterior, promovate în turnee de tip caravană, în 10 oraşe de mici dimensiuni din România. Un alt proiect, intitulat *Young, Free and Single*, are în vedere detabuizarea unor teme şi probleme specifice societăţii româneşti contemporane (violenţa cotidiană, sexualitatea tinerilor, consumul de droguri), supunându-le dezbaterii publice, în medii sau comunităţi care nu au acces la informaţie şi cultură. La rândul ei, criticul şi dramaturgul Iulia Popovici plănuieşte o interesantă „cartografiere teatrală a Bucureştiului", prin care înţelege „trasarea, cu mijloace ale teatrului documentar, a unei „hărţi" a Bucureştiului actual, cu temele urbanităţii sale de dată recentă, cu miturile şi personajele lui cu psihologie circumscrisă acestui timp şi spaţiu".

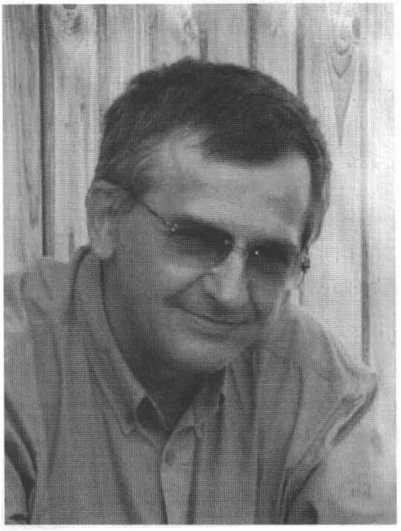
3. *Înnoirea textului dramatic românesc*. Saviana Stănescu se va alătura iniţiatorilor Teatrului DESANT cu intenţia de a coordona atelierul *Reimaginig the Classics*. Pentru început, va fi întors pe toate feţele mitul Antigonei, pe care îl consideră perfect compatibil cu societatea românească a anului 2005.

Prima stagiune DESANT, care se va deschide, cel mai probabil, în luna septembrie 2005, se anunţă extrem de încărcată. dramAcum îşi va continua programul de spectacole-lectură cu cinci titluri noi. Va începe şi a treia ediţie a concursului deja consacrat, sub sloganul: „Inspiră-ne o piesă!". Grupul va derula, de asemenea, un proiect de traduceri din spaţiul central-european, cu un prim modul dedicat Poloniei. Ana Mărgineanu va monta piesa *Vitamine* a Verei Ion, într-un regim de coproducţie DESANT–Teatrul Foarte Mic. Gianina Cărbunariu promite să iniţieze, la rândul ei, un parteneriat cu Royal Court, iar Roberta Levitow va anima a doua etapă a atelierului de dramaturgie de la Colibiţa.

Toate aceste iniţiative nu se vor realiza, firesc, fără un sprijin financiar consistent. Din fericire, dramAcum şi „Persona" şi-au câştigat deja parteneri serioşi şi fideli precum Fundaţia „Ion Raţiu", Pro Helvetia ori Institutul Suedez; din nefericire, tinerii fondatori ai Teatrului DESANT sunt deja mai obişnuiţi să „acceseze" fonduri europene decât să apeleze la cele, ca şi inexistente, ale Ministerului Culturii. Şi asta, nu din vina lor.

Grupul dramAcum (CV)

Nicolae Mandea



Lector universitar în cadrul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" București, Catedra de Regie Teatru, Scenografie și Coregrafie; secretar științific al Facultății de Teatru; coordonator al studioului Casandra (stagiunea 2002–2003).

Absolvent al I.A.T.C. „I. L. Caragiale", specializarea Regie, și al I.P. „Traian Vuia", profilul „Automatizări și calculatoare".

Preocupări interdisciplinare (teatru, audiovizual, comunicare, educație), materializate în proiecte:

- *PERSONA – îmbunătățirea performanțelor în comunicarea interpersonală prin metode vizuale și teatrale; Atelier experimental de regie; Modelul teatral al comunicării în viața socială; Modelul spectacular al comunicării multimedia.*
- Membru în colectivul de redacție al volumelor: *Radu Penciulescu* (1999), *Crin Teodorescu* (2001), *Paul Bortnovski* (2003), editate de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu".

Inițiator al Masteratului de Scriere dramatică (*playwriting*) la U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale" (2004).

Zone de interes: educația creativității, comunicarea socială, teatrul ca sferă a cunoașterii artistice, arte/multimedia.

Radu Apostol

Data și locul nașterii: 13 octombrie 1977, București

Studii:

- 2004 • Master în Regia Teatrului Contemporan la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", București
- 2002 • absolvent al U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Spectacole:

- *Și au trăit fericiți* de Malin Axelsson, spectacol-lectură, Teatrul ACT (Festivalul Zvon de Suedia – Zilele Culturii Suedeze), 2004
- *D.W.* de Bogdan Georgescu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Woyzeck* după Georg Büchner, Teatrul „Maria Filotti", Brăila, 2004

- *Doamnei profesoare, cu dragoste...*după *Dragă Elena Sergheevna* de Liudmila Razumovskaia (Proiectul Zeppelin de educație alternativă prin teatru, Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB), 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu: Ana Mărgineanu, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, Festivalul de Artă Medievală de la Sighișoara, 2003
- *Iadul este amintirea fără putere de a mai schimba ceva* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Teatrul Bulandra, 2003
- *Keep walking* după *Woyzeck* de Georg Büchner, workshop UTE, Stuttgart, 2003
- *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Teatrul „Maria Filotti", Brăila, 2002
- *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2002
- *Acasă* după *Domoi* de Liudmila Razumovskaia, Teatrul „Ion Creangă", 2001
- *Love story* după *The Odd Couple* de Neil Simon, Serile de Teatru „La Grande Maguy", 2001
- *Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Studioul Casandra, 2000
- *Doamnei profesoare, cu dragoste...* după Liudmila Razumovskaia, Studioul Casandra, 2000
- *Comando către moarte*, scenariu după *Escuadra* de Alfonso Sastre, coregizor cu Alexandru Berceanu, Casa Tineretului „Geo Bogza", Câmpina, 1999

Alte activități:

- 2004 – preparator universitar, Catedra de Regie Teatru a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L .Caragiale", București
- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

Participări la festivaluri:

- 2005 – Bienala de Teatru Suedez, Umea, Suedia
- 2004 – Zile și Nopți de Teatru European, Brăila; *Woyzeck* de Georg Büchner, Coup de Théâtre – Festival de L'Institut Français
- 2003 – NADA International Meeting, Belgrad, Serbia
- *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Festivalul Intenațional de Teatru BITEI, Chișinău, Moldova
- 2002 – *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", Secțiunea Teatrul de la Miezul Nopții; Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov; Festivalul Teatru–Imagine de la Târgu Mureș; *Scenes from Büchner*, workshop UTE, Stuttgart; *Who Am I?*, workshop, Wiener Festwochen
- 2001 – *Acasă* după Liudmila Razumovskaia, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale"; DIONISIA Festival, Sozopol, Bulgaria
- *2000 – Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", Secțiunea OFF-Debut; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; *Doamnei profesoare, cu dragoste...* după Liudmila Razumovskaia, StudentFest Timișoara

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii, acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum**)
- 2002 – *Acasă* după Liudmila Razumovskaia, Premiul de Debut în Gala UNITER; OPERA PRIMA acordat de Ministerul Culturii și Cultelor; nominalizare pentru OPERA PRIMA la Premiile PROMETHEUS. *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Premiul Special al Juriului la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov;

Premiul pentru cel mai bun spectacol şi nominalizare la Premiul pentru Regie, Festivalului Naţional de TEATRU-IMAGINE, Târgu Mureş
- 2001 – *Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Premiul Special al Galei Absolvenţilor U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale"
- 2000 – *Doamnei Profesoare, cu dragoste...* după Liudmila Razumovskaia, Premiul special al StudentFest, Timişoara

ALEXANDRU BERCEANU

Data şi locul naşterii: 23 februarie 1978, Bucureşti
Studii:
- 2004 – Master în Regia Teatrului Contemporan la Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", Bucureşti
- 2002 – absolvent al U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Spectacole:
- *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, Teatrul „Tomcsa Sandor", Odorheiu Secuiesc, 2005
- *Realegerea lui Şuţu* de Dumitru Crudu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, 2005
- *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Patricidul* de Erik Uddenberg, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, Teatrul „Eugène Ionesco" Chişinău, 2004
- *A şaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu şi Mihai Fusu, Teatrul Dramatic „Fanny Tardini" Galaţi, 2004
- *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2004
- *2 X otrava iubirii din salvie, 10–1 iubiri* după *Decameronul* de Boccaccio, coregizor cu: Ana Mărgineanu, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, spectacole în aer liber, Festivalul de Artă Medievală, Sighişoara, 2003
- *Blestemul muritorilor de foame* de Sam Shepard, Teatrul de Stat Arad, 2003
- *Împăratul muştelor* de William Golding, 2003
- *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Teatrul „Nottara", 2002
- *Top Dogs* de Urs Widmer, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2003
- *Marisol* de José Rivera, Teatrul Odeon, 2002
- *Oscar,* după un scenariu de Theodora Herghelegiu, Teatrul Inexistent, 2001
- *Noaptea asasinilor* de José Triana, Studioul Casandra, 2000
- *Comando către moarte,* scenariu după *Escuadra* de Alfonso Sastre, coregizor cu Radu Apostol, Compania 2999, Casa Tineretului „Geo Bogza", Câmpina, 1999

Participări la festivaluri:
- 2005 – *A şaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu şi Mihai Fusu, Festivalul „Capul de... Regizor", Buzău; *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, Festivalul Teatrelor Maghiare din afara Ungariei, Kisvarda
- 2004 – *A şaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu şi Mihai Fusu, Festivalul Internaţional de Teatru de la Brăila; Festivalul de Teatru de la Piatra

Neamț; *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
- 2003 – *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", secțiunea „Tineri Creatori"; Festivalul „Capul de... Regizor", Buzău
- 2002 – *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov; Festivalul de Comedie de la Galați; *Noaptea asasinilor* de José Triana, Festivalul Țărilor Mării Negre, Trabzon, Turcia; Festivalul Școlilor de Teatru „Encounter-Setkani", Brno, Cehia
- 2001 – *Oscar,* după un scenariu de Theodora Herghelegiu, „Les Rencontres de Bussang", Franța
- 2000 – *Noaptea asasinilor* de José Triana, Festivalul de Umor Negru „Humoror"; Festivalul Național de Teatru „I. L Caragiale", secțiunea OFF; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; *Preafrumoasa farmazoană*, Commedia dell'Arte, Festivalului de Artă Medievală de la Sighișoara

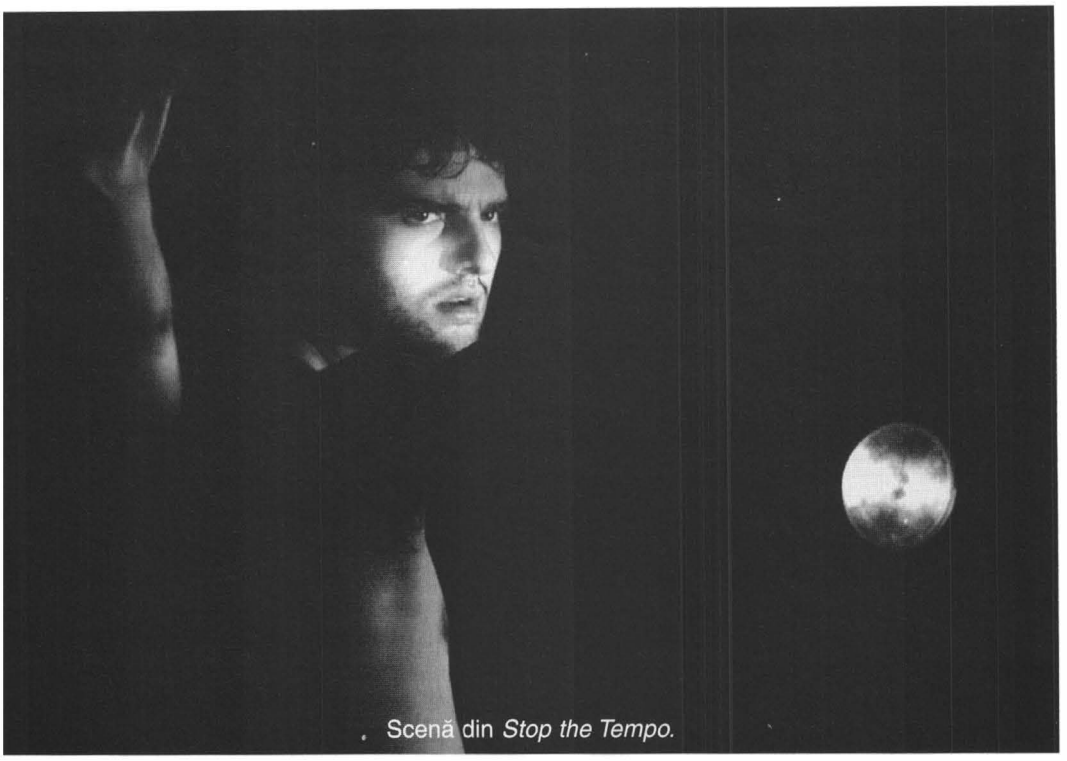
Traduceri:
- *Noaptea asasinilor* de José Triana, *Marisol* de José Rivera, *Codrii* și *Sexual Perversity in Chicago* de David Mamet, *Pânza de păianjen* de Eduardo Pavlovsky, *Blestemul muritorilor de foame* de Sam Shepard, *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel

Alte activități:
- 2003 – preparator universitar la Catedra de Regie Teatru a U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale"; coordonator artistic în Programul „Zeppelin" de educație alternativă prin teatru, realizat de Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB; coordonator al Secțiunii de Teatru a Festivalului de Artă Medievală de la Sighișoara
- 2002 – coordonator artistic în cadrul Festivalului de Teatru Amator British Airways; membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Nicolae Mandea)

Premii:
- 2004 – Premiul Criticii acordat grupului **dramAcum** de către Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română, în cadrul Galei UNITER; *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Premiul pentru cel mai bun tânăr regizor, acordat de Ministerul Culturii și Cultelor; *A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, Premiul Juriului la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț
- 2002 – *Marisol* de José Rivera, Premiul pentru cea mai bună regie în cadrul Galei Absolvenților U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale"

GIANINA CĂRBUNARIU

Data și locul nașterii: 9 august 1977, Piatra Neamț
Studii:
- 2005 – studentă la Masterul de Scriere Dramatică (playwriting) al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", București
- 2004 – absolventă a U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu



Scenă din *Stop the Tempo.*

- 2000 – absolventă a Universității București, Facultatea de Litere, secția Română–Franceză

Spectacole:

- *Trafic* – proiect realizat în colaborare cu OIM, pe tema traficului de carne vie; spectacol jucat în 9 orașe din țară, 2005
- *Oxigen* de Ivan Vârâpaev, spectacol-lectură, Teatrul Odeon, 2005
- *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Anatema* de Carmen Vioreanu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu & Marius Ianuș, Teatrul LUNI de la Green Hours și Studioul Toaca, 2004
- *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz-Xaver Kroetz, Teatrul ACT, 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Ana Mărgineanu, Soria Militaru, Festivalul de Artă Medievală, Sighișoara, 2003
- *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson, Studioul Casandra, 2002
- *Ostinato* de Cristian Juncu, spectacol-lectură, U.N.A.T.C., 2002
- *Cum aș putea să fiu pasăre* de Matei Vișniec, U.N.A.T.C., 2002 (spectacol preluat de Centrul Cultural MAD)

Autor dramatic:

- 2005 – *Stop the Tempo*, text este tradus în poloneză și publicat în revista DIALOG; *Tipii ăștia seamănă cu părinții noștri,* text inclus în spectacolul *Broken Voices*, montat de New Company, Tristan Bates Theatre, Londra

- 2004 – *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Teatrul Foarte Mic; *Stop the Tempo*, spectacol-lectură, Coolture, Berlin, Germania; Fringe Festival, Dublin, Irlanda
- 2001 – *Honey*, text inclus în spectacolul *Ocean Café*, regia Radu Afrim, Teatrul Tineretului din PiatraNeamț
- 2000 – *Irealități din Estul sălbatic imediat*, text publicat în volumul „After Censorship", Editura UNITEXT

Alte activități:

- 2004 – coordonator al proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*, Studioul Toaca (realizat împreună cu: Adriana Zaharia, Alexandra Badea, Răzvana Cernat și Robert Bălan)
- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)
- 2001–2002 – regizor și consultant în scenaristică în proiectul *Teatru educațional în licee*, organizat de ARAS

Participări la festivaluri:

- 2005 – *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, Festivalul Kontakt, Torun, Polonia; Festival de Théâtre des Amériques, Montréal, Canada; *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Festivalul *Underground* de la Arad
- 2004 – *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, Bienala *New Plays from Europe*, Wiesbaden, Germania; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; Festivalul Național „I. L. Caragiale", Secțiunea „Tineri creatori"; Festivalul *Underground* de la Arad; *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz-Xaver Kroetz, Fringe Festival, Dublin, Irlanda
- 2003 – *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson – Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", Secțiunea „Tineri creatori"; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
- 2002 – *Ostinato* de Cristian Juncu, spectacol-lectură, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara

Participări ateliere:

- 2005 – artist în rezidență invitat de Asociația Centrifuge, Valence, Franța; atelier cu piesa *Kebab*, dezvoltată în timpul rezidenței din 2004 de la Teatrul Royal Court, Londra
- 2004 – *International Playwriting Residency*, Royal Court, Londra (rezidența a fost susținută financiar datorită Premiului pentru dezvoltare profesională acordat de British Council România și datorită sprijinului Fundației „Rațiu– România"); atelier condus de Biljiana Srbljanoviè, *New Playwrights from Europe*, Wiesbaden, Germania; atelier de dramaturgie condus de Roberta Levitow, Teatrul ACT
- 2003 – atelier *Hamlet* condus de Tompa Gábor, Académie de L'Union, Limoges, Franța
- 2001 – atelier *Geo-politics and Theatre*, cu lucrarea *Multiculturalism and Theatre*, Skopje, Macedonia; *Round Table for Young Theatre Directors*, Sozopol, Bulgaria

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum**: Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

- 2002 – *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson, Marele Premiu pentru cel mai bun spectacol la Gala Absolvenților U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale"; Marele Premiu la Festivalul Școlilor de Teatru Hyperion
- 2000 – *Irealități din Estul sălbatic imediat*, Marele Premiu la Concursul Național de Dramaturgie organizat de Ministerul Culturii

ANA MĂRGINEANU

Data și locul nașterii: 1 decembrie 1978, București
Studii:

- 2002 – absolventă a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" București, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Coca BLOOS în *89... 89... fierbinte după '89.*

Spectacole:
- *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Teatrul „Bulandra", 2004
- *Radical* de Vera Ion, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *De mamă* de Sofia Freden, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *89... 89... fierbinte după '89*, scenariu propriu după Ştefan Caraman, Petre Barbu, Peca Ştefan, Paul Cilianu, Călin Blaga, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, Teatrul de Stat Arad, 2004
- *Ca să vezi* de Nina Ţânţar, spectacol-lectură, Teatrul de Stat Oradea, 2003
- *Morţi şi vii* de Ştefan Caraman, Teatrul Odeon, 2003
- *Arăt bine azi?* după Xavier Durringer, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, Festivalul de Artă Medievală de la Sighişoara, 2003
- *Morţi şi vii* de Ştefan Caraman, spectacol-lectură, Teatrul Odeon, 2002
- *Deşeuri* după Matei Vişniec, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2002
- *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopţile* de Xavier Durringer, Studioul Casandra, 2001

Participări la festivaluri :
- 2004 – *89... 89... fierbinte după '89*, Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara; Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Braşov; FestCo Bucureşti
- 2003 – *Deşeuri* după Matei Vişniec, nominalizat pentru OPERA PRIMA la Gala Premiilor „Anonimul" şi pentru Premiul pentru debut la Gala UNITER
- *Arăt bine azi?* după Xavier Durringer, Festivalul „Capul de... Regizor", Buzău
- *Morţi şi vii* de Ştefan Caraman, Festivalul Naţional de Teatru „I. L. Caragiale"
- *Decameronul* după Boccaccio, Festivalul de Artă Medievală de la Sighişoara
- 2002 – *Deşeuri* după Matei Vişniec, Festivalul Naţional de Teatru „I. L. Caragiale", Secţiunea *Teatrul de la Miezul Nopţii*; Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara; Gala Tânărului Actor „Hop" , Mangalia

Premii:
- 2004 – *89... 89... fierbinte după '89*, Cel mai bun spectacol la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara şi Premiul Special al Juriului la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Braşov
- 2002 – *Deşeuri*, după Matei Vişniec, Cel mai bun spectacol la Gala Tânărului Actor „Hop", Mangalia

ANDREEA VĂLEAN

Data şi locul naşterii: 17 martie 1972, Bucureşti
Studii:
- 2002 – absolventă a Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" Bucureşti, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Tudor Mărăscu
- 1996 – Master în „Managementul organizaţiilor ofertante de servicii sociale", Universitatea Bucureşti, Facultatea de Sociologie, Psihologie şi Pedagogie

Spectacole:
- *Ultimul joc de tarot*, autor şi regizor Andreea Vălean, Teatrul Evreiesc de Stat, 2005

- *Norway. Today* de Igor Bauersima, Teatrul Odeon, 2002
- *Poveşti de familie* de Biljiana Srbljanovič, Teatrul Nocturn, Bucureşti, 2001
- *Emigranţii* de S. Mrožek, Studioul Casandra, preluat de Centrul Internaţional pentru Artă Contemporană, 2000

Autor dramatic:

- 2005 – *Kiki şi Bozo*, Teatrul din Göteborg, Suedia (premiera în luna octombrie); *Eu când vreau să fluier, fluier*, Teatrul Dorosle, Varşovia, Polonia (în repetiţii)
- 2004 – *Kiki şi Bozo,* Teatrul Dusko Radovič, Belgrad, Serbia
- 2002 – *Unde se duce fumul*, Teatrul Royal Court Londra; *Kiki şi Bozo,* Teatrul de copii, Skopje, Macedonia (text tradus în albaneză şi macedoneană)
- 2001 – *Conspiraţie în sinagogă*, text tradus în germană şi engleză, nominalizat la concursul Piesa Anului, UNITER, 2000
- 2000 – *Eu când vreau să fluier, fluier* în volumul „Balkan Plots", la Aurora Press London. Textul a fost tradus în limbile: engleză, germană, polonă, maghiară, suedeză şi a generat 5 spectacole la: *Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Teatrul Naţional din Iaşi, Teatrul Naţional din Timişoara, Studioul Casandra, Teatrul de Comedie.*

Scenarist:

- 2004 – *Iisus şi prietenii lui*, regia Cătălin Mitulescu, lung-metraj, preproducţie
- 2003 – *Trafic*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color; *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, regia Cătălin Mitulescu, lung-metraj, 35 mm, color
- 2002 – *Gerone*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color
- 2001 – *17 minute întârziere*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color
- 1999 – *Eu când vreau să fluier, fluier* (coscenarist, alături de Cătălin Mitulescu)

Producător de film:

- 2004 – *Jurnalul lui Mihail Sebastian*, documentar, regia Corina Ilie

Alte activităţi:

- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu şi Nicolae Mandea)

Participări la festivaluri:

- 2003 – *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, proiect selectat la Mannheim Film Festival; *The Fence Project* şi *Intâlnirea IETM*, Birmingham; *European Performing Arts Forum – Jewish Spaces in European Theatre*, Praga
- 2002 – *17 minute întârziere*, scurt-metraj selecţionat la Festivalul de Film de la Cannes
- 2001 – *Poveşti de familie* de Biljiana Srbljanovič, Teatrul Nocturn, Bucureşti, Festivalul Internaţional de Teatru de la Piatra-Neamţ şi Gala Tânărului Actor „HOP", Mangalia
- 2000 – participare ca dramaturg la Bienala de la Bonn, reprezentând România cu spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier*, regia Theodor Cristian Popescu, Teatrul Naţional din Târgu Mureş
- 1999 – ALTFEST Bistriţa; Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu
- 1998 – European Playwrights Festival, Berlin

Concursuri:

- 2001 – câştigătoare a concursului de scenarii de film de lung-metraj EUREKA, Istanbul
- 1999 – câştigătoare a concursului de scenarii pentru film de lung-metraj organizat de ONC

Burse:

- 2004 – câştigătoare a bursei oferite de Fundaţia „Raţiu–România", pentru proiectul **dramAcum**

- 2003 – câștigătoare a bursei NIPKOV–Berlin cu scenariul de film de lung-metraj *Estul meu*
- 2001 – câștigătoare a *grant*-ului Fundației „Rațiu–România", pentru proiectul **dramAcum;** bursieră International Residency, Royal Court, Londra
- 1993 – bursieră Tempus la Hogeschool Sittatd, Olanda

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română, la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum:** Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

ADRIANA ZAHARIA

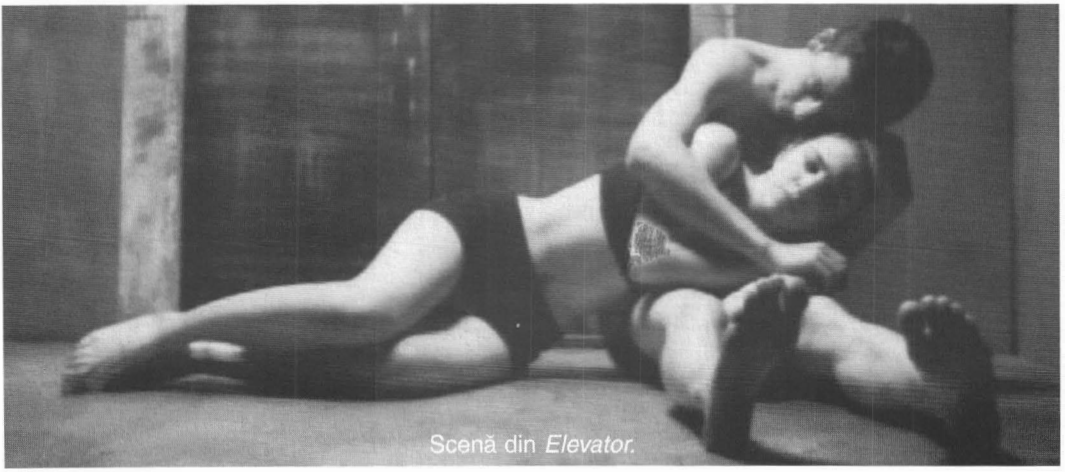
Data și local nașterii: 16 octombrie 1970, Caracal

Studii:

- 2004 – absolventă a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", București, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu
- 1998 – absolventă a UNATC „I. L. Caragiale", Facultatea de Teatru, specializarea Arta Actorului, clasa prof. univ. Dem Rădulescu

Spectacole:

- *770* de Iulia Popovici, Teatrul LUNI de la Green Hours, spectacol-lectură, 2005
- *Elevator* de Gabriel Pintilei, Teatrul Foarte Mic, 2005
- *Girl Power* de Eva Massiri, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *Șeherezada* de Jonas Gardell, Studioul Toaca (în cadrul proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*), 2004
- *Autorități portuare* de Connor McPherson, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2003
- *Șeherezada* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Clubul „La Scena", 2003
- *Vedete*, Teatrul Odeon (Proiectul „Zeppelin" de educație alternativă prin teatru, Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB), 2003



Scenă din *Elevator.*

- *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, proiect-social al Fundației PRO HELVETIA, Tulcea, 2003
- *K+M+R+L* de Mattias Anderson, Studioul Casandra, 2003

Participări la festivaluri:

- 2004 – *Cum să scrii ceva nou?*, spectacol-lectură pe texte de: Vera Ion, Ioana Leca, Ioana Moldovan, Ioana Păun, Bogdan Georgescu și Radu Popescu, în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara

Alte activități:

- 2004 – coordonator al proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*, Studioul Toaca (realizat împreună cu: Gianina Cărbunariu, Alexandra Badea, Răzvana Cernat și Robert Bălan)**;** membru **dramAcum**, proiect pentru o dramaturgie contemporană
- 2002 – membru al Asociației pentru educație creativă „Persona"

Gala UNITER 2004

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) – Secția Română a acordat PREMIUL CRITICII grupului **dramAcum**, format din tinerii regizori **Andreea Vălean**, **Gianina Cărbunariu**, **Radu Apostol**, **Alexandru Berceanu**, coordonați de lect.univ. **Nicolae Mandea**, pentru realizările din cadrul proiectului de promovare a noii dramaturgii românești și străine.

INTERVIURI

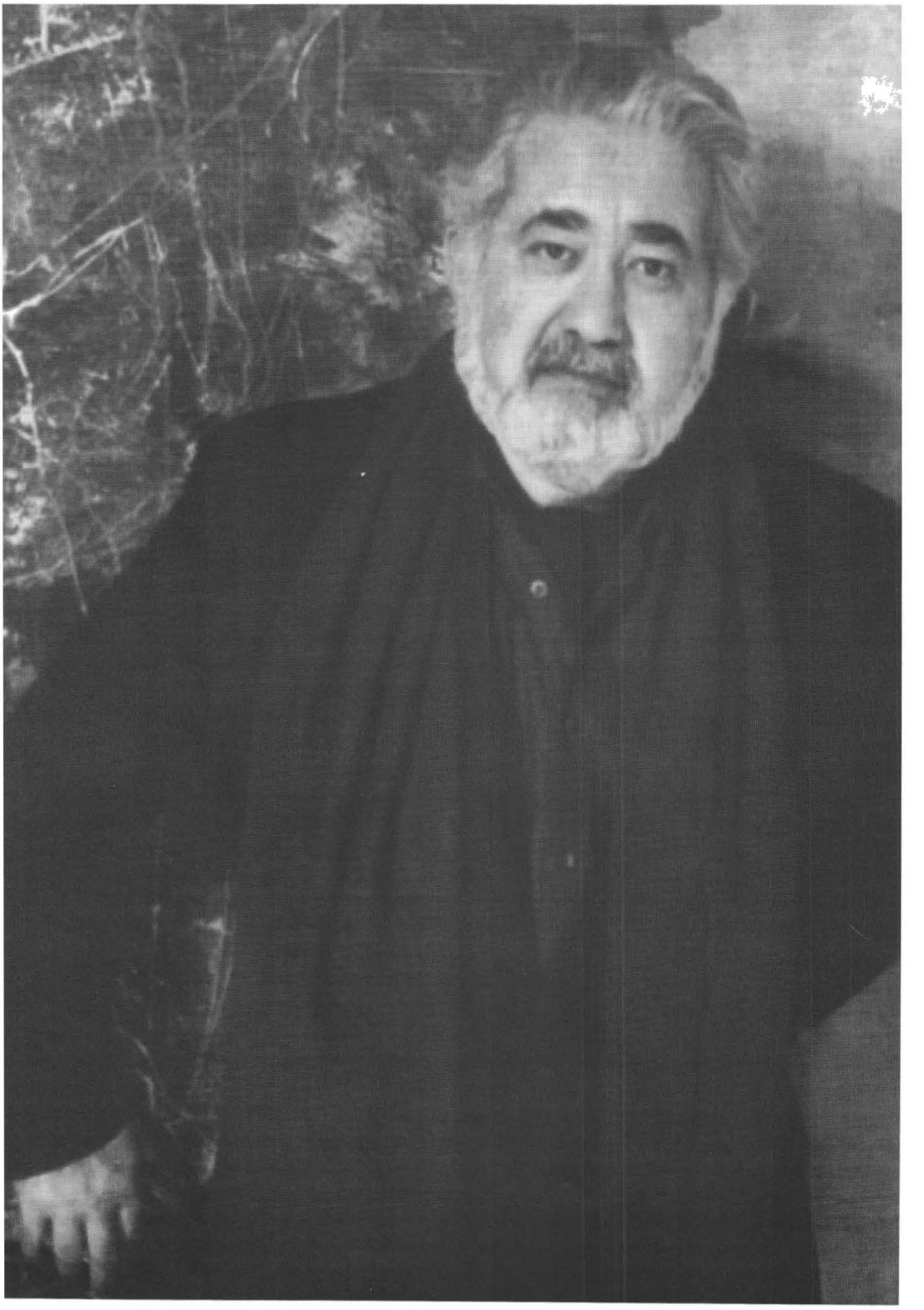
Lev DODIN:

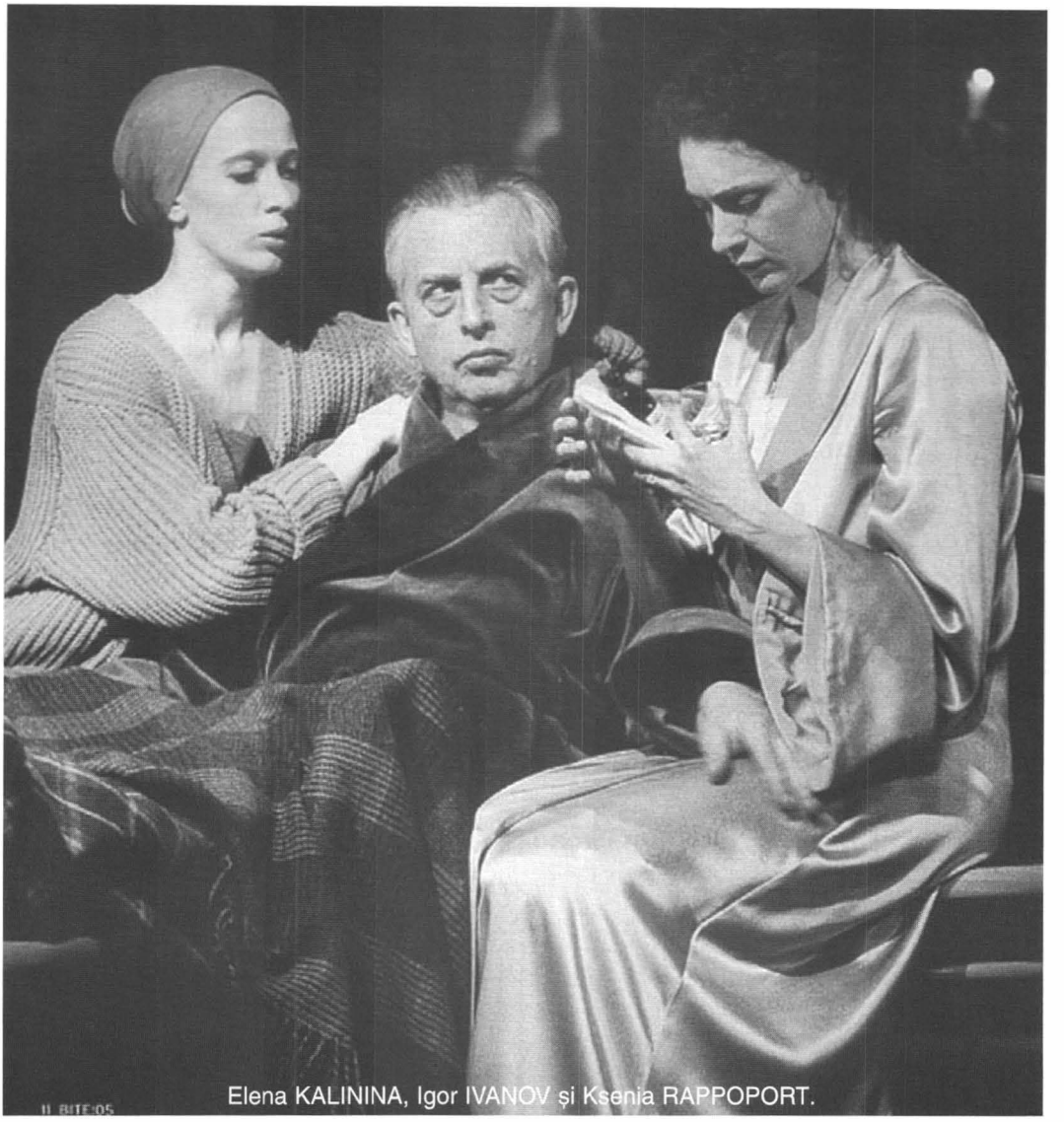
„Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă!"

***Regia este un cuvânt teribil. Reprezintă binele și răul într-un teatru. Sunt regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru vizual sau numai textual, acrobatic sau psihologic. Lev Dodin este una dintre rarele excepții care încorporează totul*, afirmă Peter Brook în deschiderea volumului autobiografic al lui Lev Dodin, intitulat Călătorie fără sfârșit – *Reflecții și memorii – Platonov observat,* lansat în luna iunie a.c. în amfiteatrul Barbican Arts Centre, Londra. Programul a inclus o conferință de presă urmată de lansarea cărții, ca apoi să vină momentul mult așteptat, *Unchiul Vanea*, spectacolul trupei de la Malâi Teatr, în regia aceluiași unic Lev Dodin. *Călătorie fără sfârșit* este o incursiune în universul teatral răsăritean, unde recunoaștem cu ușurință eroul. Cartea este scrisă la persoana întâi, ceea dă senzația nu a unei lecturi, ci a unei discuții cu un prieten drag care își deapănă amintirile, mai întâi, începuturile în ținutul dur al Siberiei, ca pe urmă să-l regăsim lucrând pe marile scene ale Europei. Descendent al lui Stanislavski, Meyerhold și al altor pionieri ai regiei, *Lev Dodin a preluat ce era mai bun fără să devină sclavul unei doctrine sau metode*, subliniază în continuare Peter Brook. Este fascinant să descoperi parcursul acestui artist remarcabil care, cu generozitate, își descoperă gândurile și preocupările legate de teatru. În caietul de regie la *Platonov*, pe lângă note și observații de ordin tehnic, mai presus de orice se detașează relația extraordinară regizor–actor. Este un soi de familie, una specială, în care senzația este de stagnare, parcă se bate apa-n piuă, dar simți că se construiește. Se acumulează pas cu pas, intern, solid. Se face teatru. *Unchiul Vanea* a avut premiera acum doi ani la Sankt Petersburg. Prezent într-un turneu de cinci săptămâni în Anglia, spectacolul reprezintă de departe evenimentul teatral londonez al momentului. Este genul de producție pe care ți-ai dori să o vezi seară de seară. Fără să te plictisești sau să obosești. Jocul actoricesc, designul, mișcarea, eclerajul creează o atmosferă de o simplitate extraordinară. Însă, se pun întrebări grele. Prea grele. Este Cehov și este Dodin. Nimic în plus, nimic în minus. Doar dorința de a revedea acest spectacol.**

În conferința ținută la Barbican Arts Centre, ați afirmat că vă doriți un nou teatru. De ce?

Teatrul în care lucrăm acum este o clădire foarte mică, care, de-a lungul timpului, a adăpostit companii relativ mici, ce obișnuiau să joace în turnee în jurul Leningradului. Malâi Teatr face parte din Uniunea Teatrelor Europene, iar spațiul și facilitățile actuale sunt complet neadecvate trupei numeroase pe care o avem. Ne simțim înghesuiți în această clădire. Pe de o parte, ne dorim un loc în care să putem exista și lucra adecvat, iar, pe de altă parte, nu s-a mai construit un teatru de foarte mult timp în Sankt Petersburg. Pe vremea Uniunii Sovietice, ultimul teatru construit a fost Teatrul Tinerilor Spectatori, în 1966, cu scopul de a ilustra arhitectura comunistă, însă fără nici un folos pentru companiile teatrale care își doreau un spațiu potrivit de lucru. Ne-ar plăcea să construim un teatru în care să ne putem manifesta creativitatea la maximum. De obicei, când se construiește un teatru nou, oamenii sunt îngrijorați de cum arată fața clădirii. Pe mine mă preocupă mai mult spatele scenei, în care mi-aș dori să avem camere de repetiții potrivite, o bibliotecă, un studio pentru studenți, o sală de gimnastica și poate o piscină

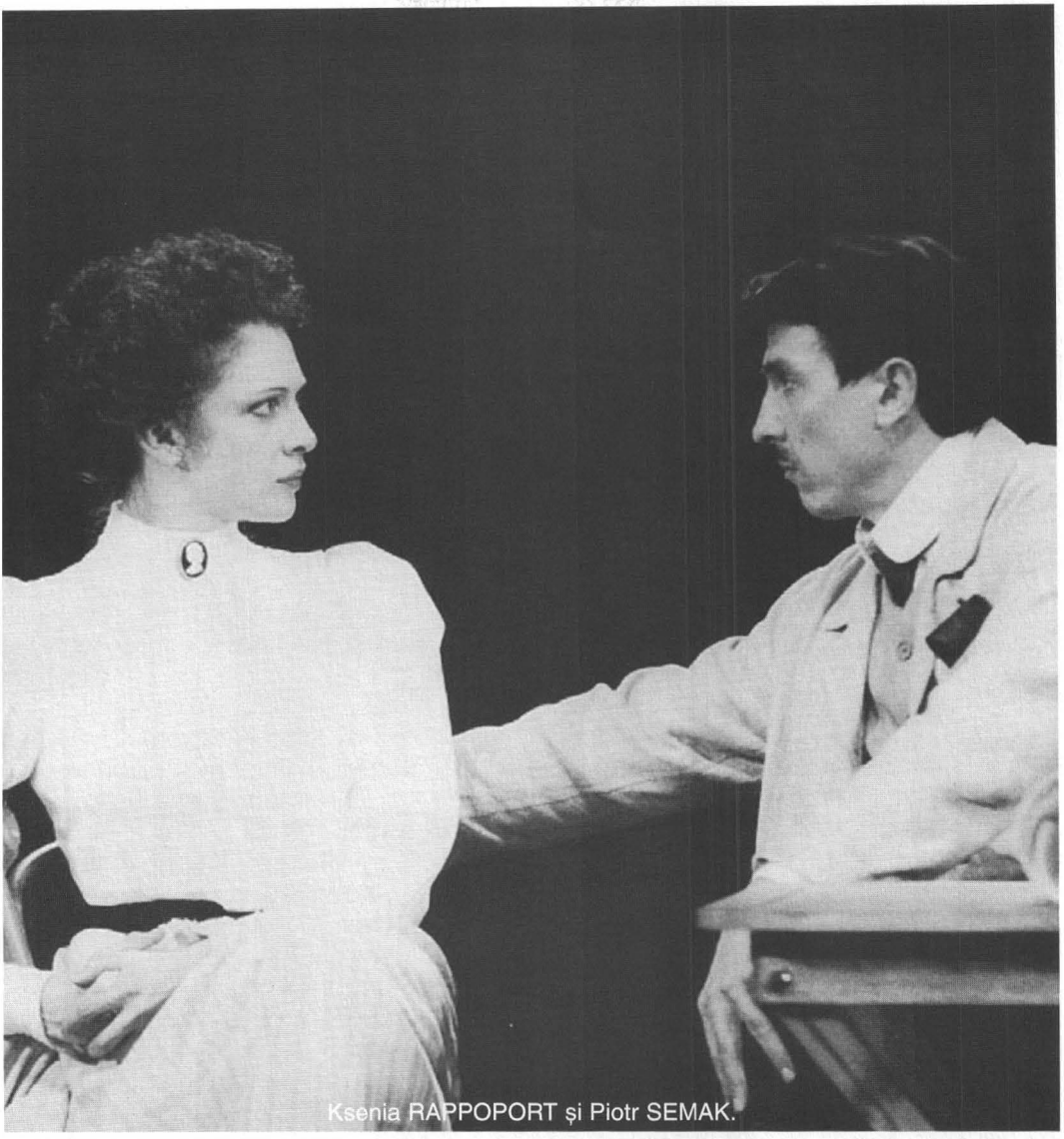




Elena KALININA, Igor IVANOV și Ksenia RAPPOPORT.

pentru actori. Aceasta ar putea fi o casă adevărată unde totul, pe de o parte, i-ar mobiliza înspre gândire și simțire. Pe de altă parte, actorii ar fi conștienți că s-a construit acest spațiu special avându-i în gând, că s-a avut grijă de ei și că sunt iubiți. În Anglia, am fost uimit de suma alocată pentru construirea noului Teatru National. Din păcate, am aflat că primesc din ce în ce mai puțini bani pentru procesul creativ în sine. Se investește mai mult în pietre, și mai puțin în oameni și spirit. Cred că acest tip de alegere este greșit, în primul rând din punct de vedere economic și apoi filosofic.

Propun și o altă perspectivă. Laurence Olivier a consumat mult timp și energie în demersul său de a construi un nou Teatru Național în Londra. Este de necontestat faptul că producțiile de la Old Vic (vechiul teatru) erau mult mai bune decât cele ale noului Național, iar ceea ce era un regizor extraordinar, a devenit



Ksenia RAPPOPORT și Piotr SEMAK.

manager: Cu cât se cheltuia mai mult, cu atât se cerea mai mult, din nevoia de a nu stagna lucrările. Ca urmare, noul teatru a devenit din ce în ce mai mult o instituție de stat. Pe când, teatrul descris de dumneavostră, este unul intern, este un teatru al minții și al spiritului. Mi se pare că ar trebui să aveți grijă să nu sacrificați spiritualitatea cultivată ani de-a rândul în compania pe care o conduceți.

Într-adevăr este o problemă majoră. Pentru că nu pot să mă despart de actori și de regie, de aceea nu am construit nimic în ultimii douăzeci de ani. Nu am timp să mă ocup serios de clădiri, subvenții și lucruri de acest gen. Întotdeauna am crezut, foarte naiv, că dacă muncim mult și bine, într-o direcție spirituală potrivită, atunci toți cei din jurul teatrului vor înțelege, și, din grija lor, o nouă clădire se va naste așa cum s-a născut Pasărea Phoenix. Voland din *Maestrul și Margareta* de Bulgakov spune „niciodată să nu ceri nimic de la nimeni." Replica completă este:

„Niciodată să nu ceri nimic de la nimeni, ei vor veni singuri, şi îţi vor oferi din proprie iniţiativă tot ce ai nevoie". În ultimii douăzeci de ani am crezut în această frază a lui Bulgakov, în mod implicit, dar, din păcate, încă nu s-a întâmplat nimic. De aceea, acum vorbesc despre noul teatru. Este un vis pe care nu sunt sigur că o să-l văd împlinit. Iar când îţi doreşti ceva, îţi doreşti perfecţiune. Îţi doreşti o familie care să aibă o viaţă intersantă şi diversificată şi casa pe care o merită. Însă dacă ar trebui să aleg între familie şi casă, fără îndoială că aş alege familia. Când m-am referit la noua clădire, nu am spus 2000 de locuri. M-am gândit că, probabil, Sala Mare să fie pentru aproximativ şase sute de oameni, iar Sala Mică pentru o sută. În Londra, am fost special să văd Teatrul Naţional, însă, după ce m-am întors, le-am spus actorilor că deodată mi s-a facut dor de teatrul nostru mic şi înghesuit. Când lucrezi într-o clădire mică, poţi să faci numai câţiva paşi şi găseşti tot ce ai nevoie în cinci minute. Cred că clădirea trebuie să fie în proporţionalitate directă cu energia spirituală de care eşti capabil. Teatrul Naţional niciodată nu poate fi umplut de spiritualitate; fizic este imposibil. Noi ne dorim ceva foarte simplu, modern şi nu foarte mare. Mai este un exemplu – însă depinde de momentul când lucrurile sunt dezvăluite – atunci când Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. L-au făcut destul de devreme în carierele lor şi acest teatru a fost construit pentru ei nu de către stat, ci de un negustor bogat care, pur şi simplu, adora munca lor. A construit clădirea şi le-a oferit-o drept cadou. Acesta era exact edificiul unde Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko au materializat ideea de teatru ideal şi de atmosfera unui teatru ideal. Pentru ei a fost foarte important că aceste două lucruri au coincis. Într-un teatru totul este important. Când Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko au discutat proiectul noului teatru, au accentuat faptul că în fiecare cabină trebuie să existe draperii. La aceea vreme toată lumea făcea economie de materiale şi s-a pus întrebarea de ce este nevoie de draperii în fiecare cabină. Stanislavski a răspuns că profesia de actor este, prin excelenţă, fără ruşine şi că actorii trebuie să ajungă să cunoască şi să înţeleagă ce este acest sentiment. Prin urmare, ar trebui să se obişnuiască să tragă draperiile înainte de a-şi schimba costumele. Deci, orice detaliu practic are semnificaţia lui spirituală. Se obişnuia atunci ca intrarea în teatru să fie foarte elegantă şi curată, însă în spatele scenei era întotdeauna mizerie şi dezordine. Stanislavski a urmat calea inversă. În spatele scenei era o curăţenie exemplară, iar în faţa teatrului, în locul podelei de parchet, ce era o condiţie absolut necesară pe atunci, Stanislavski a venit cu idei complet noi legate de designul teatral. A pus pe podeaua foaierului traverse foarte groase ca să sugereze publicului că în teatru trebuie să se comporte cu cât mai puţin zgomot posibil.

Cu toate acestea, cred că majoritatea spectacolelor de bună calitate s-au născut în teatre mici. De exemplu, Peter Brook s-a retras la Bouffes du Nord, care este un teatru modest, situat aproape de centrul Parisului. Mă îngrijorează faptul că resursele crescute presupun interferenţa crescută a statului. Acest fenomen s-a manifestat în toată Europa. În caietul de regie la Platonov *vorbiţi despre contrastul dintre teatrul vestic şi teatrul rusesc. În Anglia, tradiţia protestantă a încurajat oamenii să-şi asume anumite responsabilităţi în cadrul comunităţilor unde locuiau. Asa s-au construit teatrele în secolul al XIX-lea şi majoritatea teatrelor de repertoriu din anii '60-'70. Există o distincţie între simţul responsabilităţii în societatea britanică şi spiritualitatea interioară, caracteristică poporului rus. În acelaşi caiet de regie, vorbiţi şi despre spiritualitatea teatrului, temă nu foarte dezbătută în zilele noastre.*

Este un subiect care mă preocupă în ceea ce privește arta în general, și teatrul european în particular. În timpul Uniunii Sovietice, se striga la cer despre rolul distructiv al teatrului în societate. De fapt, cu toții am avut momente în carieră când eram fascinați de rolul social, politic al teatrului. Apoi, pe parcurs, am cunoscut dezamăgirile și deziluziile. În cazul Uniunii Sovietice, în primul rând, am avut de-a face cu falsitatea ideilor ce se propagau în slogane. În al doilea rând, dacă teatrul ar fi implicat într-o activitate politică, aceasta l-ar sărăci incredibil. Politica este despre *da* înseamnă *da*, și *nu* înseamnă *nu.* Ca atare, subliniază ce este bun și acceptabil și ce este rău, și deci, inacceptabil. Politicienii întotdeauna *știu,* însă, arta este despre *a nu ști.* În momentul în care noi, ca artiști, începem să slujim politica, socialul – chit că ar putea fi vorba despre cele mai minunate și juste probleme sociale – atunci încetăm să fim artiști și devenim un alt serviciu public al comunității. Când Uniunea Sovietică era dezamăgită de falsitatea sistemului politic, pe de altă parte, în Europa rolul social al teatrului a copleșit alte scopuri și idealuri. Drept urmare, când un spectacol pune o întrebare esențială sau ilustrează anumite controverse ale societății moderne, totul devine atât de mediatizat că nu mai contează dacă producția este bine realizată, dacă actorii sunt talentați ori dacă designul și regia au fost inspirate sau nu. Arta este despre a afla răspunsul unor întrebări interioare. De aceea este independentă de societate. Arta se situează deasupra societății pentru că are de-a face cu individualul. Societatea uită de o anumită structură, de care politicienii se tem și încearcă să aibă grijă, alcătuită din indivizi. Însă și această categorie, dacă este alcătuită din oameni infirmi spiritual, atunci și ea este falsă. Societatea la fel ca și politica, dacă ar fi fost mai inspirate, ar fi realizat până acum că ar trebui să fie mai umile și ar recunoaște dependența lor față de artă. Pentru că numai arta poate încerca și rezolva problemele ființei umane – nici politica și nici societatea. Numai arta. În zilele noastre, politicienii din lumea întreagă cred, cu o religiozitate incredibilă, că, dacă păturile sociale sunt corect structurate, atunci se vor rezolva problemele întregii omeniri. Într-un fel, politicienii din ziua de azi au devenit mai comuniști decât au fost comuniștii...

Cred că este o problemă politică mai mult decât orice altceva.

În Rusia, obișnuiesc să spună: dacă vrei mai mulți bani de la buget atunci înseamnă că statul va fi în măsură să facă anumite sugestii. O expresie rusească spune: cine comandă, acela și plătește muzica. Răspunsul meu este: dacă statul ar fi atât de inteligent pe cât ne-am dori, atunci ar aloca cât mai mulți bani tocmai ca teatrul să poată desfășura o activitate independentă. Nu statul trebuie să fie cel ce hotărăște care teatru funcționează, ci fiecare companie ar trebui să încerce independent calea imperfecțiunii umane, problemele ființei omenești. Din păcate, nici un guvern din lume nu a reușit acest lucru.

Cu excepția bisericilor, în Europa de Vest s-au pierdut acele locuri care ar permite o autoexaminare la nivel spiritual. În prezent, atenția se îndreaptă către teatre din Europa Centrală și de Est, unde încă mai există această tradiție.

Și în Rusia a început să se manifeste aceeași tendință. Rușii sunt întotdeauna întârziați în a se alinia cu vesticii, însă când încep, o fac cu o viteză ridicolă. Pragmatismul în Rusia a devenit o nouă religie. Când mă enervez cu actorii sau regizorii tineri, câteodată mă opresc imediat și realizez că avem perspective diferite. Întrebările care pe mine m-au frământat nu au fost niciodată problemele lor. Înainte de sistemul sovietic, a încerca să accezi la esențe era văzut ca o formă de protest împotriva lipsei de spiritualitate a societății, și atunci erai

prevenit sau chiar pedepsit dacă atingeai acest subiect. Astăzi, într-o anumită măsură, puțini sunt cei cărora le pasă de problemele spirituale.

Se pare că a devenit o religie a modernității.

Este un soi de relativism absolutizat. În plus, problemele sociale ne îngrijorează atât de mult, încât întoarcerea la spiritualitate ar putea fi văzută din nou ca protest. Dacă este văzută ca un asemenea act și continuată ca atare, atunci ar părea interesant și ar atrage forțe proaspete, în special tineri. Acum lucrez la un proiect cu studenții din anul doi și observ cu câtă ardoare răspund când sugerez un alt cerc de întrebări. Sunt foarte interesați să se gândească la așa ceva și se mândresc să fie diferiți de alții, care nici nu ar visa să întrebe despre probleme spirituale. Al doilea lucru important, și mai dificil, este să adresezi aceste întrebări, iar ele chiar să intereseze publicul care le urmărește. Spectacolul de teatru ar trebui să incite publicul cu întrebări, ca apoi acesta să le regăsească în propriile individualități.

Niciodată nu am acuzat publicul.

Nici nu cred că trebuie blamat. Dacă publicul nu este interesat, înseamnă că pe scenă nu se întâmplă nimic. Iar dacă actorii pun aceste întrebari numai de formă, atunci au adresat întrebări plictisitoare și le-au numit spirituale. Și iarăși ajungem la ideea că arta trebuie să fie esențială. Este ceea ce lumea are nevoie astăzi, mai mult decât orice. Religia este în primul rând despre a simți.

Deseori vorbiți despre teatru ca religie.

Ființa umană a fost și este preocupată de marile întrebări. De ce m-am născut? Care este menirea mea în lume? De ce mor? Pentru ce trăiesc dacă tot mor? Nici un om nu trăiește fără aceste întrebări, conștiente sau nu, care te îndreaptă către religie. Arta este copilul religiei sau o altă formă de religiozitate, născută poate din disperare, speranță sau dorință de libertate. Orice religie oferă răspunsuri, însă noi, ca ființe umane, nu suntem de acord. Aici intervine arta, unde putem pune întrebări la nesfârșit. Când lucrăm la un spectacol – întotdeauna subliniez acest aspect – nu o facem pur și simplu pentru o nouă premieră, decât într-o anumită măsură, ci mai ales pentru că este întotdeauna fascinant să provoci întrebările eterne. Chit că este o iluzie, atâta timp cât există, dovedește că suntem vii și umani. De exemplu, astăzi am mai avut o repetiție de trei ore la *Unchiul Vanea.* Din punct de vedere managerial, nu este de nici un folos. Spectacolul a avut premiera acum doi ani, cronicile s-au scris, biletele s-au vândut, florile le-am primit, însă fascinația este cel mai prețios lucru. Ea este cea care transformă teatrul într-o profesie parțial religioasă. Orice intervenție de tip politic, social, comercial sărăcește și insultă acest tip de teatru. Iar teatrul serios, spiritual este mai bine să nu fie insultat. Aici intervine conceptul de etică creatoare sau artistică și asta înseamnă că nu are nimic în comun cu sistemul de disciplină promovat de uniunile teatrale. Este o crimă să prelungești un moment cu un minut în plus față de cât ar fi trebuit să fie sau să întrerupi repetițiile ce reprezintă un act de cunoaștere. Cred că aspectul pragmatic, promovat astăzi de uniunile teatrale, contrazice procesul creator în sine și anihilează ceea ce eu numesc etică artistică. După cum religia nu poate exista fără etică, nici teatrul nu poate exista fără etică artisitică sau creatoare.

Ce este credința pentru dumneavoastră?

Înseamnă speranța că ceva acolo sus există. Ceva care generează un conflict. Teatrul este o reprezentare a speranței. Deseori oamenii îmi spun că spectacolele mele sunt pesimiste și întunecate. Dacă spectacolul este bine făcut,

dacă actorii pun întrebări care macină, atunci tocmai acolo este speranța. Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă.

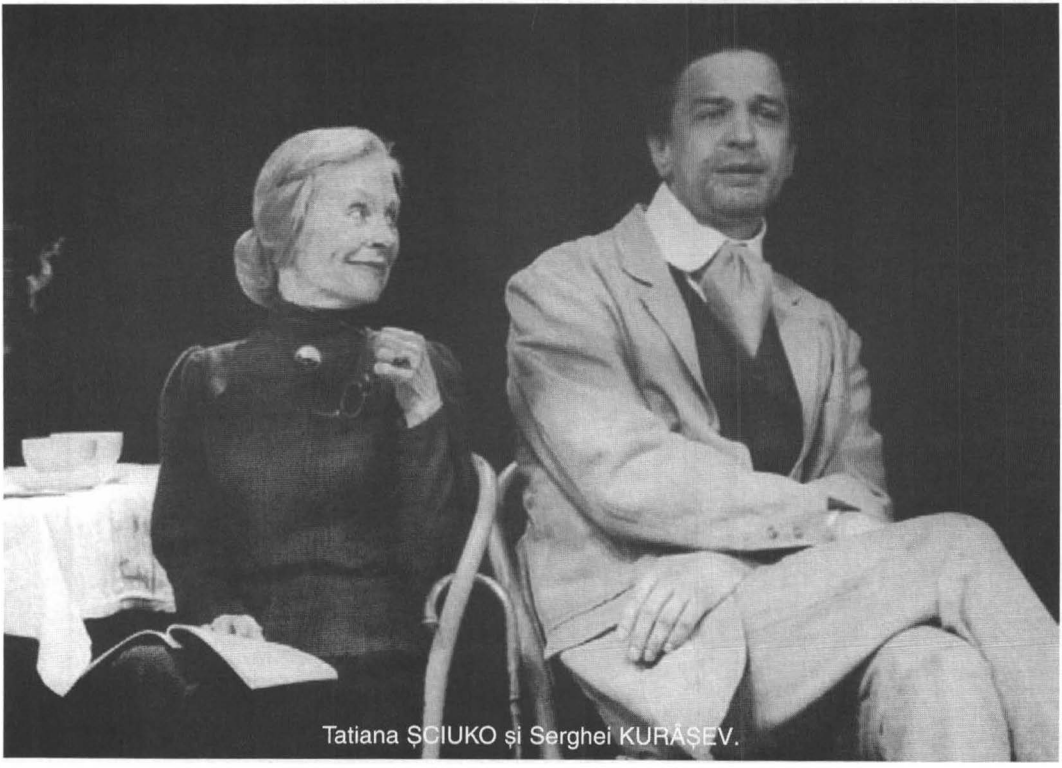
Cât de mult s-a schimbat Unchiul Vanea *de la premiera de acum doi ani și până acum?*

Foarte mult. Parțial și datorită acestui turneu de cinci săptămâni în Marea Britanie, care a însemnat treizeci de spectacole cu același titlu. Ni s-a oferit șansa de a încerca și verifica totul cu ce am venit inițial. Tot timpul sunt în sală să văd spectacolul, apar întrebări noi pe care le discut cu actorii. Nu avem numai un turneu de 35 de zile în Anglia, ci și 35 de repetiții. Din punct de vedere managerial, un turneu atât de lung creează presiuni asupra actorilor, însă ei găsesc noi soluții și acesta este unul dintre paradoxurile unui spectacol *live*. Acest turneu este ca un dar divin, pentru că ne oferă posibilitatea de a proba lucruri noi și de a verifica diferite variante. Pentru că totul este posibil când teatrul nu servește nimic altceva decât arta.

Discuție realizată de **Cătălina PANAITESCU** și **John ELSOM**

Unchiul Vanea **de A.P. Cehov – regia Lev Dodin. Scenografia David Borovski, Olga Dazidenko; costumele Irina Țvetkova, Maria Fomina; muzica Vladimir Troian. În distribuție: Igor Ivanov, Ksenia Rappoport, Elena Kalinina, Tatiana Șciuko, Serghei Kurâșev, Piotr Semak, Aleksandr Zavialov, Nina Semionova, Vitali Picik. Data premierei: 29 aprilie 2003.**

Unchiul Vanea a fost distins cu: Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun regizor (2004); Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun actor (2004); Premiul criticii italiene pentru cel mai bun spectacol străin (2004).



Tatiana ȘCIUKO și Serghei KURÂȘEV.

Carmen TĂNASE:

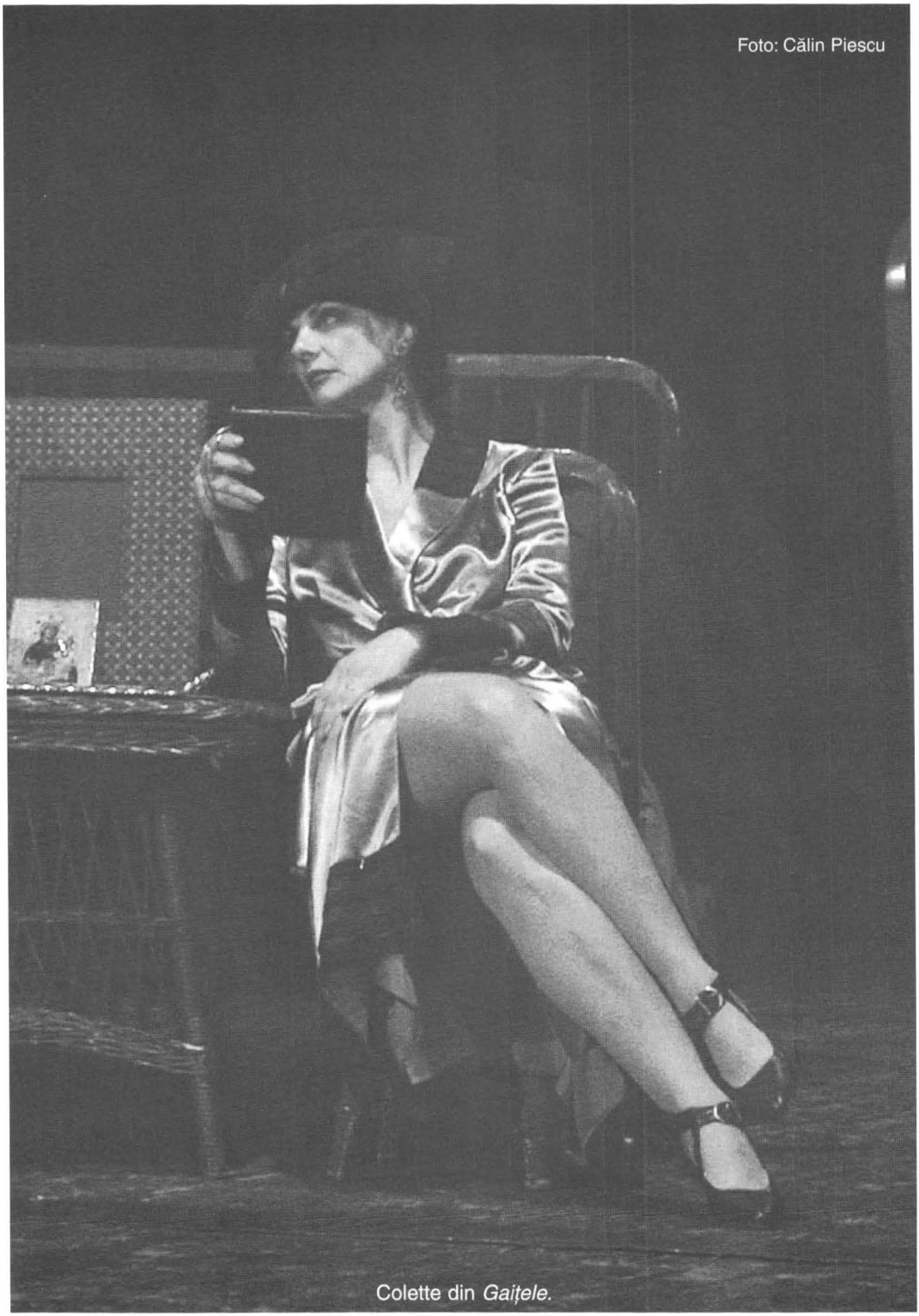
„Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache"

Carmen Tănase a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, secția actorie, la clasa prof. Olga Tudorache, în 1984. Între 1984 și 1990, a fost actriță la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași. Din 1990, este actriță la Teatrul Odeon din București. Roluri importante în teatru: Teatrul Odeon – *Doctorița Martha Livingstone* în *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* de John Pielmeier, regia Marius Oltean; *Infirmiera șefă* în *Veronika se pregătește să moară* după Paulo Coelho, regia Gelu Colceag; *Colette Duduleanu* în *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, regia Alexandru Dabija; *Lora* în *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Gelu Colceag; *Paraschiva* în *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, regia Horea Popescu; *Pierette* în *Cumetrele* de Michel Tremblay, regia Petre Bokor; *Țiganca bătrână* în *La țigănci* după Mircea Eliade, regia Alexander Hausvater; *Au pus cătușe florilor...* de Fernando Arrabal, regia Alexandr Hausvater; *Opera rânjetului* de Dario Fo, regia Dragoș Galgoțiu. La Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – *Mona* în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, regia Nicoleta Toia; *Ea* din *Tactica șarpelui boa* după A. P. Cehov, regia Nicoleta Toia; *Gittel* în *Doi pe un balansoar* de William Gibson, regia Ion Mânzatu; *Firuța* în *Autorul e în sală* de Ion Băieșu, regia Saul Taisler; *Helena* în *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin, regia Ion Mânzatu; *Zița* în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Ovidiu Lazăr; *Ana* în *Jocul vieții și al morții* de Horia Lovinescu, regia Nicoleta Toia; *Doamna Gahar* în *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, regia Cristina Tonița; *Foca* în *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, regia Cristian Hadjiculea. Filme reprezentative: *Drumul câinilor*, regia Laurențiu Damian; *E pericoloso sporgersi*, regia Nae Caranfil; *Înnebunesc și-mi pare rău*, regia Ion Costin; *Crucea de piatră*, regia Andrei Blaier.

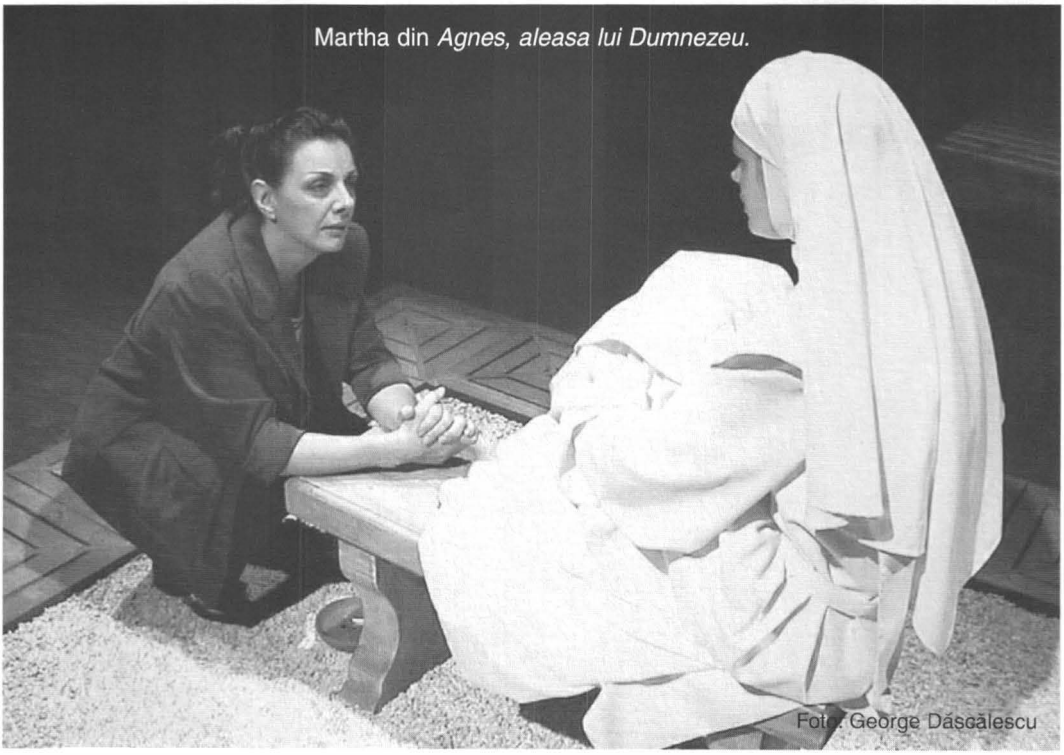
Premii: *Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar* la Festivalul Dramaturgiei Românești 2004, Timișoara, cu rolul *Colette Duduleanu* din *Gaițele* de Al. Kirițescu.

Costin MANOLIU: *Cum și-a descoperit Carmen Tănase vocația pentru actorie?*

Carmen Tănase: E comic. N-aveam nici un gând. Vroiam să mă fac inginer zootehnist sau medic veterinar. Taică-meu, Dumnezeu să-l ierte, mi-a zis: „Eu nu te-am ținut și te-am crescut în puf ca să stai la coada vacii. Termină cu tâmpeniile". La finele clasei a VIII-a, vroiam să dau examen la Liceul Zootehnic din Mizil, eu fiind din Ploiești. Visam o fermă cu văcuțe cu boticul roz și eu să mă plimb prin fermă călare pe cal. Și tata îmi tot spunea: „Noroaie și bălegar, asta te așteaptă!" Dar eu nu și nu, la mine va fi curat. Cu școala, pe la matematică, fizică și chimie – nenorocire, la limba română și la limbile străine eram bună. Tata, dacă a văzut că nu se înțelege cu mine, a venit într-o zi cu o programă de admitere la liceu și a zis: „Sper să n-ai comentarii. Dai examen la Liceul Pedagogic din Ploiești. Noi avem în familie profesori, învățători, urmezi tradiția familiei. Dacă n-o să reușești la facultate, vei avea măcar o meserie onorabilă. O să fii învățătoare". Am suferit enorm, dar mi-am zis că tot la zootehnie o să dau când voi termina liceul. Și când s-a apropiat vremea să dau examen la facultate, a venit iarăși cu o programă: „Cum să dai la zootehnie, că trebuie să știi chimie, anatomie, zoologie? Tu nu ești în stare să înveți toate astea! Uite unde te-ar duce și pe tine capul, la teatru, unde să dă examen la limba română. Oi fi și tu în stare să înveți cinci poezii!". Adevărul e că îmi plăcea teatrul. Ascultam teatru radiofonic și o adoram pe Gina Patrichi.



Colette din *Gaițele.*



Martha din *Agnes, aleasa lui Dumnezeu.*

Foto: George Dăscălescu

Visam să fiu ca ea. Îmi făceam cearcăne cu creionul ca să semăn cu ea. Acuma mi le-a dat Dumnezeu, de nu mai pot să le scot. Am luat în serios sugestia pe care mi-a făcut-o tata şi am dat examen la actorie, fără să mă pregătesc. Am făcut teatru timp de câteva luni la un club din Ploieşti. Cei de acolo îmi spuneau că sunt talentată. La examen, am căzut la probele eliminatorii. Nu s-a uitat nimeni la mine. Ţin minte că în comisie era Marin Moraru, care nu a ridicat capul niciodată. Eu i-am văzut doar vârful cheliei. Atât. Nici nu m-a văzut. Probabil că nu meritam nici un pic de atenţie. După acest eşec, tata mi-a spus că nu e nici o tragedie, că trebuie să mă pregătesc. Nu am stat acasă, ci am fost profesoară de desen la clasele V–VIII, în comuna Baba Ana, lângă Mizil. Eram şi dirigintă. Şi timp de un an, am făcut naveta de la Ploieşti la Baba Ana şi de la Ploieşti la Bucureşti, unde m-am pregătit cu Olga Delia Mateescu. O pregătire foarte temeinică. Am dat din nou examen la actorie şi am intrat. Ultima. După mine s-a tras linia.

C.M.: *Erau foarte puţine locuri pe vremea aceea.*

C.T.: Atunci, în 1980, au fost opt locuri la fete şi opt la băieţi. Şi vreo 800 de candidaţi. La eliminatorii, şef de comisie a fost Dem Rădulescu. Şi la ultima probă, monolog şi povestire, au fost toţi profesorii care luau clasă. În prima zi de şcoală a fost împărţirea pe clase, pe care au făcut-o profesoarele care luau clasă, Olga Tudorache şi Sanda Manu, şi asistentele aferente, Adriana Popovici şi Geta Angheluţă. Cei 16 admişi am fost puşi să spunem iar repertoriul de examen. Eu, scăpată de stresul examenului, nu mai ştiam decât începutul a două–trei poezii. Am făcut o figură deplorabilă. Am aflat că voi fi în clasa Olgăi Tudorache. După ani de zile, am aflat că Sanda Manu a zis: „Eu pe asta n-o iau. Nu te supăra, Olga, dar e mult prea tâmpită, n-o iau". Şi Olga i-a răspuns: „Mă pui în faţa faptului împlinit.

În *Gaițele.*
Foto: Călin Piescu

Trebuie s-o iau eu. Asta ori e foarte tâmpită, ori e foarte talentată. O iau eu, ce să fac!?". A fost șansa mea. Olga Tudorache a devenit a doua mea mamă. Mi-era o frică în primele zile de școală! Eram paralizată în fața ei.

C.M.: *Cu cine ați fost colegă de clasă?*

C.T.: Cu Bogdan Gheorghiu, care acum e în America, Radu Duda, care știm cine este, Patricia Grigoriu, fiica lui George Grigoriu, Marina Procopie, Dan Bădărău, care e coleg cu mine la Teatrul Odeon, Carmen Ciorcilă, care până de curând a fost actriță la Ploiești și Mihai Verbițchi, care joacă la Teatrul „Ion Creangă", la „Bulandra" și la Național. Am fost foarte buni prieteni și cu cei de la clasa Sandei Manu. În primul an am dat examenul de improvizație împreună. În cealaltă clasă erau Oana Pellea, Carmen Trocan, Mioara Ifrim, care e la Teatrul Masca, Luminița Stoianovici care e la Teatrul Național din Timișoara, Răzvan Popa, care e la Teatrul Național din București, Cristian Rotaru, care lucrează la Pro TV, Adrian Păduraru, care e la Teatrul Național din Iași și Claudiu Istodor, care e la Teatrul Mic. O promoție excepțională. Ni se spunea că vom fi o nouă „promoție de aur", după cea din 1956, a lui Amza Pellea, Victor Rebengiuc, George Constantin și toți ceilalți, dar au urmat vremuri mai grele pentru teatrul românesc și, deocamdată, profeția nu s-a adeverit.

C.M.: *Există vreun moment în viața artistică a unui actor când își dă seama că drumul ales nu e greșit?*

C.T.: Există momente când îți dai seama că drumul e greșit. *(Râde)* Eu am trăit un astfel de moment, în timpul studenției, când am văzut premiera spectacolului *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic. După spectacol, m-am dus în Cișmigiu și am stat acolo,

pe o bancă, toată noaptea, gândindu-mă foarte serios dacă am ce căuta pe scenă. În timpul facultății, am văzut toate spectacolele în care juca profesoara mea, Olga Tudorache, și asta a fost a doua școală, poate mai importantă decât Institutul de Teatru. Apoi, am avut șansa să joc cu Olga Tudorache chiar din timpul facultății, din anul III, în *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, la Teatrul Mic. În timpul facultății, mergeam și vedeam toate spectacolele, unele chiar de cinci–șase ori. Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache. Acestea au fost, acestea au rămas. Altminteri, dacă nu crezi că locul tău e pe scenă, ești tot timpul timorat și n-ai ce căuta în profesia asta.

C.M.: *Perioada de început în cariera artistică e adesea decisivă.*

C.T.: După ce am absolvit facultatea, în 1984, s-a înființat un teatru nou la Suceava, anexă a Teatrului Național din Iași, unde avea loc 80% din promoția noastră și am zis că e bine să fim împreună, să continuăm puțin studenția. Oana Pellea s-a dus la Piatra Neamț, Carmen Trocan la Oradea și, cred, Marina Procopie la Satu Mare. În rest, toți am plecat la Suceava, unde nu era deloc ceea ce ni se promisese, am fost dezamăgiți, dar am trecut peste dezamăgiri, pentru că eram împreună. Era cu noi și Cristina Ioviță de la regie, cu care lucrasem la Institut. Pentru că la Suceava nu era nimic pregătit, scriitorul Mircea Radu Iacoban, care era directorul Teatrului Național din Iași și al celui din Suceava, ne-a luat la Iași, unde timp de vreo doi ani am locuit la Hotelul Traian. Când a fost gata sala de la Suceava, ne-am dus și am jucat acolo. Autoritățile locale s-au făcut că ne dau niște case, în care nu se putea locui. Atunci m-am supărat foarte tare și m-am hotărât să plec. La Ploiești, la Brăila, unde-oi vedea cu ochii. Marius Popescu, care fusese coleg cu mine la Ploiești, era atunci regizor la Brăila și mi-a promis că mă ia acolo. Iacoban a aflat și mi-a zis că nu-mi dă voie să plec, că mă ia la Iași. Mi-a dat o garsonieră la Iași, am intrat imediat în trei spectacole și așa a început cea mai frumoasă perioadă a vieții mele. Actriță la Teatrul Național din Iași! Am fost adoptată imediat de colegi, am fost distribuită, ceea ce e foarte important la început de drum. La un moment dat, Radu Beligan a fost la Iași, m-a văzut la o repetiție cu *Doi pe un balansoar* de W. Gibson, unde-l aveam partener pe Radu Duda, și a vrut să mă ia la București. Eu n-aveam buletin de București, dar domnul Beligan era deputat în Marea Adunare Națională și mi-a zis că rezolvă această problemă. Însă eu n-am vrut să plec. Atât de mult îmi plăcea la Iași. N-aveam nici un motiv să plec. Jucam în aproape toate spectacolele, publicul mă iubea, cu colegii mă înțelegeam foarte bine, iar dacă vroiam să joc un spectacol cu două–trei personaje la Sala Studio, domnul Iacoban avea încredere în mine și mă lăsa.

C.M.: *În teatru, rolul partenerului e esențial. Cu cine v-ați înțeles mai bine pe scenă?*

C.T.: Încă din facultate, Radu Duda a fost fratele meu. Dacă aș fi avut un frate, nu cred că m-aș fi înțeles atât de bine cu el. Am fost colegi de clasă, am jucat împreună în *Fluturi, fluturi* la Teatrul Mic și apoi la Iași. Un partener atât de bun ca Radu nu am mai avut. Nu aveam nevoie de cuvinte. Ne înțelegeam din priviri. Ne știam reacțiile, ticurile. Când unul dintre noi era în dificultate, celălalt îl ajuta imediat. Am avut parteneri foarte buni, dar așa o comunicare cum am avut cu Radu niciodată n-am mai avut și probabil că n-o să mai am, pentru că un astfel de lucru ți se întâmplă o dată în viață. Radu e un excelent actor, a jucat și în străinătate cu succes, până în momentul când a ales alt drum.

C.M.: *În ce împrejurări ați ajuns actriță la Teatrul Odeon din București?*

C.T.: Eu nu aveam de gând să plec de la Iași, dar în 1988 l-am cunoscut pe criticul de teatru Victor Parhon, care venea să vadă spectacolele noastre. Ne-am îndrăgostit și am hotărât să facem un copil. În 1989, am născut, am stat acasă și a venit anul 1990, când s-au dat concursuri la teatrele din București. Și am picat la toate. Despre mine se spunea: E foarte bună, dar nu avem ce să facem cu ea. În ce s-o distribuim? Am dat concurs chiar și la teatrul „Ion Creangă". Mi s-a spus: Ești foarte bună, dar ce să-ți dăm să joci? Copaci, crăci, clanțe? Primul concurs l-am dat la Teatrul Odeon, unde tocmai venise Vlad Mugur director. Culmea e că Țucu Parhon era prieten cu Vlad Mugur, pe care-l cunoștea din copilărie. Jucase, copil fiind, în spectacolele lui Vlad Mugur de la Craiova, la finele anilor '50. Vlad Mugur i-a explicat că are în proiect trei spectacole, în care eu nu am ce juca. Atunci au dat concurs mulți actori buni: Maia Morgenstern, Ionel Mihăilescu, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Natașa Raab. După aceea, au continuat concursurile în București. Și unii dintre cei care fuseseră admiși la Odeon s-au dus și au dat concurs și în celelalte teatre. Natașa Raab s-a întors la Craiova, unde avea familia și deja un statut în acel teatru, Maia Morgenstern a plecat la Teatrul Național și au rămas locuri libere la Teatrul Odeon. Atunci, Vlad Mugur ne-a chemat pe cei pe care ne considera buni, dar care nu avuseserăm loc, și așa am fost angajată la Odeon. Eu eram pregătită să plec la Ploiești, ca să fiu mai aproape de casă, dar chiar cu o zi înainte de concursul care urma să aibă loc la Ploiești, am primit telefonul de la Teatrul Odeon. La început, acomodarea a fost mai grea, dar acum suntem chiar o familie. La Odeon e o atmosferă excelentă. Nu există invidii și chiar suntem prieteni. N-aș pleca de aici, decât dacă aș fi dată afară. De bună voie, n-aș pleca.

C.M.: *Părerea multor oameni de teatru este că în cei 15 ani de când sunteți la Teatrul Odeon ați jucat prea puțin. Că talentul cu care sunteți creditată v-ar fi îndreptățit la mai multe roluri, la mai multe spectacole. Ce poate face un actor când nu e distribuit?*

C.T.: Eu n-am făcut nimic. Am avut trei ani în care n-am fost distribuită în nici un spectacol și, într-adevăr, nu e ușor. Când faci doar cumpărărturi și mâncare pentru cei de-acasă, e greu. Mi-am spus că nu merit așa ceva și am sperat va veni o vreme când cineva se va gândi și la mine.

C.M.: *Popularitatea e importantă pentru o actriță sau, mai degrabă, aprecierea colegilor și a specialiștilor?*

C.T.: Importantă e aprecierea colegilor și a publicului. Publicul de teatru e mai puțin numeros decât cel de televiziune, așa că se întâmplă rar să mă oprească cineva ca să-mi ceară un autograf. Vânzătoarele nu mă recunosc la piață. N-am avut parte de astfel de bucurii și de aceea nu pot să le apreciez. Cred că important cu adevărat e să ai conștiința lucrului bine făcut.

C.M.: *Cum vi se pare că e reflectat fenomenul teatral în presa românească?*

C.T.: Eu am prins vremuri când cronica teatrală însemna ceva pentru actori. Acum 20 de ani, când veneau în sala de spectacol Valentin Silvestru, Victor Parhon sau Dumitru Solomon, actorii fremătau în spatele cortinei și apoi abia așteptau să citească ce au scris. Acum nu mai e așa. În ultimii ani am văzut foarte puține cronici care să semene cu cele de atunci. Mai sunt, dar sunt foarte puține.

C.M.: *Cu ce regizori ați colaborat mai bine?*

C.T.: Cu Alexandru Dabija, în primul rând. Am lucrat excelent la *Gaițele* și n-am să uit niciodată repetițiile la acest spectacol. Parcă am fi fost într-un cantonament din care nu mai vroiam să plecăm acasă. Am lucrat relaxat, cu

plăcere, am râs tot timpul, am inventat permanent. O bucurie. Am lucrat bine cu Alexander Hausvater, în '92, la *Au pus cătușe florilor...* Era ceva cu totul nou. Ne-a pus la treabă. Făceam tot felul de exerciții fizice. Inventa tot felul de situații, de improvizații, până să ajungem la lucrul pe text. Atunci am învățat să nu mai pun întrebări când regizorul știe ce vrea. Eu am lucrat bine cu toți regizorii, pentru că sunt disciplinată la repetiții. Doar dacă e o prostie prea mare, spusă de regizor, mă revolt. De obicei, încerc să fac ceea ce mi se spune. Dar dacă nu pot, îi spun regizorului și căutăm o altă cale. Eu nu schimb textul, pentru că sunt de principiul că mai întâi trebuie să încerci să spui ce a scris dramaturgul și doar dacă e strict necesar să adaugi cuvinte sau replici de la tine. Am lucrat bine și cu Gelu Colceag la *Stele în lumina dimineții*, cu Petre Bokor la *Cumetrele*, spectacol care se joacă de 12 ani. Dar rolul care cred eu că mi-a ieșit cel mai bine este *Paraschiva* din *Domnișoara Nastasia*, în regia lui Horea Popescu. Regret că acest spectacol nu se mai joacă, pentru că l-am jucat cu o plăcere nebună. La Iași am lucrat foarte bine cu Ion Mânzatu. Am jucat în regia lui *Doi pe un balansoar* și *Melodie varșoviană*. Am colaborat bine și cu Nicoleta Toia, care nu mai e printre noi.

C.M.: *Vă plac mai mult rolurile de dramă sau cele de comedie?*

C.T.: Îmi plac foarte mult rolurile de comedie, dar n-am prea avut parte de ele. La Iași, în spectacolul cu piesa *Autorul e în sală* de Ion Băieșu, jucam rolul unei fete a unui om cu bani, o proastă care vrea să dea examen la teatru. Eram șchioapă, aveam sprâncenele împreunate – mi le făcusem cu creionul, aveam și un moț în vârful capului. Tatăl, care era măcelar, vroia să-și facă fata artistă. Venea la un escroc, care se dădea drept preparator pentru teatru. N-aveam prea multe vorbe, dar lumea era pe jos de râs. Tatăl, jucat de Gicu Macovei, actor de comedie de la Iași, iubit de public, nu înțelegea de ce râde lumea. Și se uita la mine, ca să vadă dacă nu cumva fac ceva în spatele lui. Eu nu făceam nimic și lumea râdea. Am fost distribuită foarte rar în astfel de roluri.

C.M.: *În stagiunea 2004–2005, sezonul teatral recent încheiat, ați fost apreciată de către criticii de teatru pentru rolul din spectacolul cu piesa* Agnes, aleasa lui Dumnezeu *de John Pielmeier, în regia lui Marius Oltean. Cum a fost apropierea de personajul doctoriței, medicul psihiatru trimis să determine gradul de sănătate a unei călugărițe, acuzată că și-a ucis propriul copil?*

C.T.: Personajul doctoriței *Martha Livingstone* seamănă foarte mult cu mine. N-am avut nici o dramă personală asemănătoare celei din text, dar evoluția acestui personaj, întrebările pe care și le pune, răspunsurile pe care și le dă, convingerile la care ajunge nu-mi erau deloc străine. Și atunci n-am făcut decât să scot la iveală ceea ce țineam închis în mine. Nu mi-a fost greu să intru în pielea acestui personaj. Mai greu a fost pentru colega mea, Elvira Deatcu, în rolul lui *Agnes*. Ea chiar are o „partitură" foarte dificilă. Virginia Rogin, în *Maica superioară*, face și ea un rol foarte bun. Textul mi-a plăcut foarte mult de la prima lectură. Nu mi-a fost teamă de rol, care parcă a fost scris pentru mine, ci mi-a fost frică de tema pe care o propune textul, atât de delicată, a credinței, a apropierii de Dumnezeu. Dar, pe parcursul repetițiilor, mi-am dat seama că regizorul Marius Oltean știe foarte bine ce are de făcut și că n-o să se plictisească nimeni, chiar dacă e un text care solicită mult publicul, atât la nivel intelectual, cât și afectiv. *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* e un spectacol împlinit și îi aștept pe iubitorii de teatru și în stagiunea 2005–2006 la Teatrul Odeon.

Costin MANOLIU

Lora din *Stele în lumina dimineții.*

Carmencita BROJBOIU:

„Unde se duc clovnii, când nimeni nu mai râde ?"

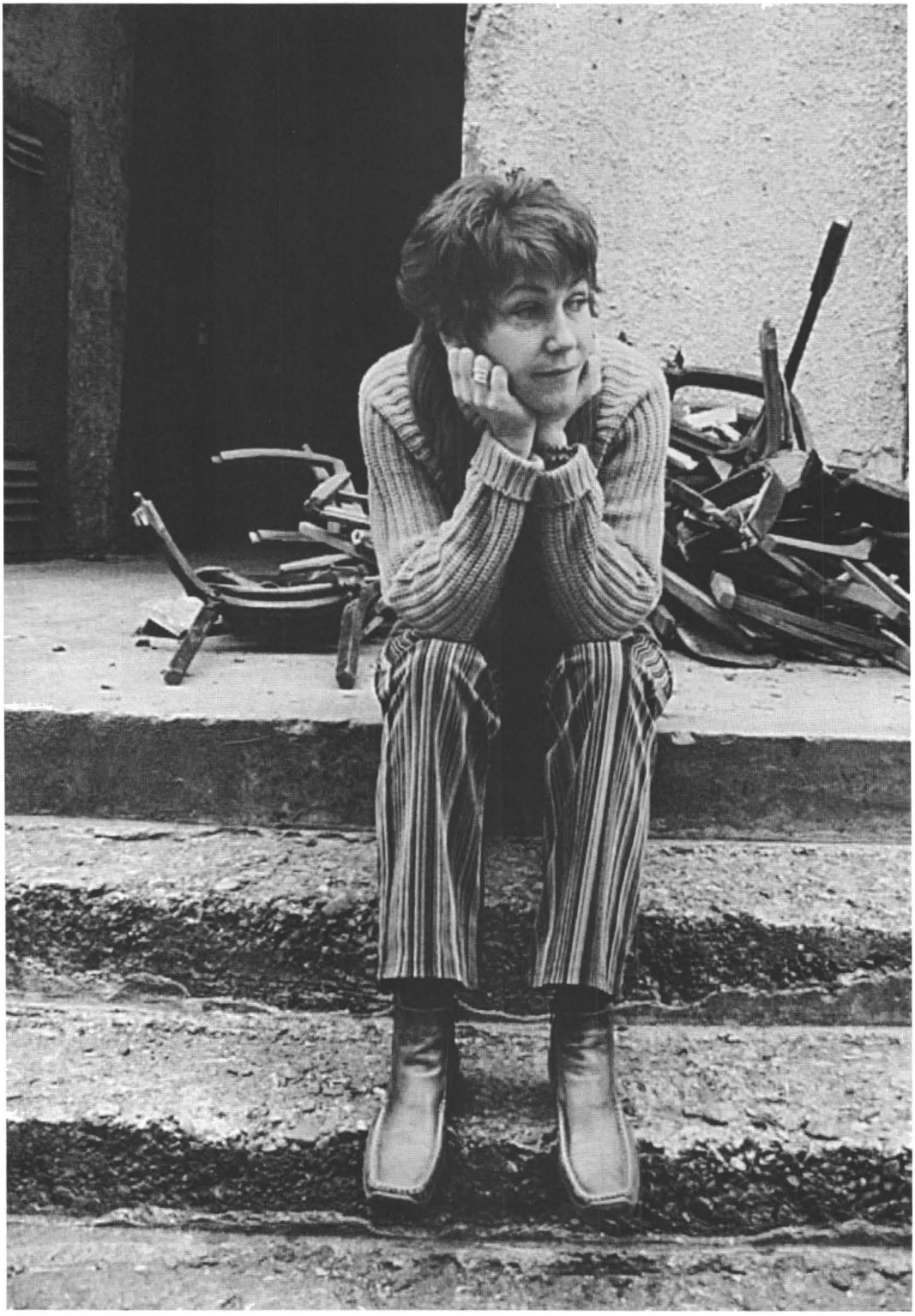
Născută la Constanța. Liceul de Arte Plastice din acest municipiu. Absolventă a Facultății de Geologie – Geofizică la Universitatea din Iași. Numeroase expoziții de grafică, individuale și de grup, la București, Oradea, Piatra Neamț, în Bulgaria, Germania, Olanda, Japonia, Franța, Italia și Canada. Între 1994 și 2000 a participat la workshop-uri de teatru în cadrul unui program organizat de European Cultural Foundation. A realizat scenografia la importante spectacole de teatru pe scenele din București, Constanța, Cluj-Napoca și Târgu Mureș, dar și în Grecia, Austria, Anglia, Macedonia ș. a. A semnat, totodată, scenografia la spectacolele de dans ca: *Mozartissimo* (coregrafia: Gigi Căciuleanu, Franța), *Anotimpuri*, pe muzică de Vivaldi (coregrafia: Sergiu Anghel), *Rhytm Hunter* (coregrafia: Ingrid Lupescu Szell, Germania), *Capricii romantice* (coregrafia: Alice Necșa, Austria), *Rapsody in blue* (scenografia: Călin Hantiu), *Schimbare de program* (coregrafia: David Slobaspyckyj, Austria). Are șase premii naționale pentru scenografie de teatru de păpuși și un premiu la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, pentru *Jacques sau supunerea*, în regia lui Tompa Gábor. A înregistrat un mic record în acest an, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, realizând scenografia la patru spectacole!

Ion PARHON: *Pe lângă spectacolul cu* Nora, *de Ibsen, în regia lui Radu Alexandru Nica, și* Cerere în căsătorie, *de Cehov, piesă pusă în scenă de regizorul croat Robert Raponja, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, ai mai participat în festivalul sibian cu încă două spectacole. Să vorbim mai întâi despre* Medeea–Cercuri, *spectacol realizat de regizorul Tompá Gábor, în scenografia ta, cu trupa de la Teatrul Maghiar din Novisad, Serbia – Muntenegru.*

Carmencita BROJBOIU: Prima dată am discutat cu Tompa despre text la Constanța, pe malul mării, și am fost amândoi impresionați de asprimea variantei în engleză a acestei tragedii celebre. În ambianța Tomisului, ne-am amintit legenda potrivit căreia bucăți din trupul fratelui eroinei ar fi fost azvârlite de mare chiar acolo, pe țărmul unde noi visam la un spectacol care să păstreze spiritul acesta aproape laconic al unei povești în care adeseori cuvintele sunt înlocuite de strigăte, de exclamații, de glasul scurt și pătrunzător al instinctelor. Sonoritățile ne-au fost inspirate de o muzică potrivită, de pe un mic disc realizat de „Cronos Quartet". Acele cercuri de pe scenă, folosite la început în repetiții, au devenit emblematice în spectacol, căci delimitează însuși prizonieratul fiecărui personaj, cu excepția copiilor, care vor putea să le ignore, până când și ei vor părăsi această lume îngrozitoare. Scena este dominată de trei oglinzi, în plan superior, trei aștri, în care se reflectă gesturi și mișcări de ritual, ori, pur și simplu, furia sau disperarea personajelor. Cromatica este în mod sugestiv contrastantă, în alb, roșu, negru, iar materialele folosite sunt diverse, de la cauciuc, la hârtie de flori, bandaje etc.

I.P.: *Cum ai ales acea mănușă „de foc", pe care o folosește Medeea în „magia" premergătoare uciderii rivalei sale ?*

C.B.: E o întreagă poveste. Într-adevăr, ea aparține metaforic acelui „cadou" ce va pârjoli trupul fiicei lui Creon. Este o experiență de magician, la care am ajuns



Scenă din *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu.

după ce am vizitat Muzeul de Magie, poate singurul din Europa, aflat la 20–30 de kilometri de Novisad, care găzduieşte şi un congres mondial al magicienilor, cu participarea celebrului David Copperfield. Magicianul care mi-a oferit acest „truc" lucrase cu Copperfield. Prezența noastră la Novisad nu era, însă, întâmplătoare, căci Tompa montase mai de mult un *Woyzeck* acolo, după ce, cu ani înainte, fusese recomandat chiar de marele şi regretatul Gheorghe Harag, care realizase mai multe spectacole la Novisad.

I.P.: *Cum s-a născut proiectul cu* Casa de pe graniță, *de Mrožek, pe care l-ați realizat împreună, regizorul Tompa Gábor şi cu tine, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu ?*

C.B.: Aş zice că are un punct de pornire concret, simplu şi neplăcut, dacă nu chiar stresant. Gândul s-a născut în vreme ce treceam granița dintre Serbia şi România. Ni se cereau nu numai vizele, dar şi un permis eliberat de poliție, cu numeroase explicații asupra scopului călătoriei, adresa şi timpul şederii etc. Nu era nici țipenie de om în afară de noi, prin colțurile clădirii se zăreau uriaşe pânze de păianjen şi cuiburi mari de păsări, iar ritualul primirii vizelor în acest decor îmi amintea de *Macondo* al lui Marquez. Pe drum am întâlnit tot felul de „semne", cum ar spune Coelho, ba nişte fazani, ba o căruță cu cai albi, ba câini, foarte mulți câini. Când ne-am oprit să stăm de vorbă cu singurul om întâlnit în cale, spre a recunoaşte drumul, ne-am dat seama că era orb. Mai târziu, când m-am întors de la Constanța, unde am petrecut sărbătorile Paştelui cu soțul şi fiica noastră, în tren, la urcare, am avut surpriza să constat că pe locul meu, în compartiment, se afla un superb câine. Nu m-am despărțit de aceste semne în spectacolul cu *Casa de pe graniță*, unde, printre granițele dintre națiuni, dintre

oameni şi dinlăuntrul nostru, apar şi aceste patrupede. Am folosit multe materiale neconvenţionale spre a sugera această casă, la prima vedere solidă ca o cetate, dar, în fapt, o lume de carton, penetrabilă, victimă nu numai a seismelor războiului, ci şi a prejudecăţilor şi intoleranţei, din care eroul va fugi spre nicăieri, într-un final tragicomic, cinematografic. Acest amestec de umor şi dramă, din spectacolul nostru, poate şi unele pasaje din spectacolul cu piesa *Cerere în căsătorie*, în regia lui Robert Raponja, realizat la Sibiu, acolo unde am făcut şi scenografia la *Nora*, pentru care tânărul regizor Radu-Alexandru Nica a primit Premiul de debut la Gala UNITER, mi-au readus în minte un gând mai tot timpul prezent în sufletul meu. Un gând de o neaşteptată actualitate pentru începutul acestui secol al mileniului trei. Este vorba de un fragment din poezia lui Iordan Chimet cu titlul *Cele 12 lumi ale visului sau antologia inocenţei,* din care citez: „Unde se duc, mamă, unde se duc clovnii, când nimeni, dar nimeni nu mai râde ?" Este un permanent râsu'-plânsu' în spectacolul regizat de Raponja, cu care, tot la Sibiu, am realizat scenografia la un alt spectacol, *Hamlet în suc propriu.* M-a frapat la Raponja preferinţa lui pentru un umor tip Buster Keaton, umor care presupune mobilitate, inteligenţă şi distanţare de personaj, din partea interpretului, iar pentru scenografie, o atenţie deosebită acordată detaliului, funcţiei sale expresive, generatoare de efect comic. De altfel, şi la Tompa, sau mai ales la Tompa, detaliul este întotdeauna important. Aţi văzut, desigur, în *Medeea*, treceri de la un grad de culoare la altul, cum arată un costum, o şosetă, cum sunt puşi nasturii, dar şi dialogul ce se înfiripă între culori, completat de lumânări, toate reprezintă componente importante ale atmosferei, ale conflictului, legitimează şi ele acţiunea şi atitudinea personajelor.

I.P.: *Spune-mi ce va urma, după această prezenţă valoroasă şi spectaculoasă, la Festivalul sibian, cu nu mai puţin de patru titluri ?*

C.B.: Am început deja să-mi construiesc primele imagini scenografice la un spectacol cu piesa *Discipolii*, de Visky András, la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca. Pe aceeaşi scenă, după ce mă voi întoarce dintr-un turneu, în Croaţia, cu *Medeea*, voi începe lucrul cu un regizor englez de origine sârbă, la *Hotel Europa*, pe un scenariu izvorât din textul lui Jean Genet. Apoi, voi realiza costumele la un proiect foarte ambiţios, *Regele Lear*, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în regia lui Tompá Gábor, cu Gheorghe Dinică în rolul principal, realizarea decorurilor revenindu-i lui Andrei Both, laureatul Galei UNITER pentru scenografia la *Portretul lui Dorian Gray.* Anul viitor, voi face scenografia la două spectacole montate de Robert Raponja, la Subotiţa, şi nădăjduiesc să fac şi un *workshop* cu tineri scenografi, la Zagreb, la invitaţia aceluiaşi Robert Raponja. În fine, mai am şi o invitaţie în Grecia, acolo unde am mai lucrat, cu doi în urmă, dar totul depinde şi de timpul pe care îl voi avea la dispoziţie. Asta, pentru că vreau neapărat să dau curs dorinţei regizoarei Mona Chirilă, cu care am colaborat minunat la Cluj-Napoca şi la Constanţa, de a realiza împreună un spectacol pe un text de Tom Sheppard. În rest, dorinţe, dorinţe, dorinţe...

I.P.: *De exemplu ?*

C.B.: Aş fi fericită să pot lucra cu un regizor care te impresionează printr-o adevărată magie a imaginii, ca Silviu Purcărete, ori să continui colaborarea cu acest fascinant adept al „teatrului coregrafic", Gigi Căciuleanu, pe care am început-o la Constanţa, cu acel memorabil *Mozartissimo...*

Ion PARHON

Benoît VITSE:

„Mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc"

Ruxandra Anton: *Domnule Benoît Vitse, care a fost momentul important de legătură cu România, respectiv cu Iaşul, şi ce v-a determinat să rămâneţi în acest spaţiu diferit de Franţa?*

Benoît Vitse: Am venit în România, pentru prima dată, acum doisprezece ani – veneam destul de des în acea perioadă şi în Bulgaria, Polonia, Ungaria, în turneu – şi, de fiecare dată, în România au fost momente foarte deosebite, de întâlniri interesante cu oamenii de cultură de aici şi de aceea am început să învăţ limba română şi am descoperit şi o serie de scriitori buni care nu sunt traduşi în limba franceză. În '96, am fost numit director al Centrului Cultural Francez la Iaşi şi de atunci am făcut o adevărată pasiune pentru cultura română. Între timp, am mai plecat doi ani la Kiev, ca director al Institutului Cultural Francez şi ca ataşat cultural al Ambasadei Franţei şi Delegat General al celor 23 de Alianţe Franceze din Ucraina, dar acum trei ani am revenit.

R.A.: *Să nuanţăm pasiunea despre care vorbeaţi: prin ce v-a atras cultura română? Care ar fi diferenţele marcante de cea franceză?*

B.V.: Am avut o trupă de teatru timp de cinsprezece ani, am fost director al Companiei artistice *Guillaume Cale*, cu sediul la Méru, ulterior la Montdidier. Am făcut treizeci de regii acolo şi am montat, de exemplu, şi Mircea Eliade, iar din Caragiale, în versiunea franceză, *D-ale carnavalului*, lucru inedit pentru acea epocă. Eu mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc şi, cred eu, cel francez este mai grosier, mai vulgar şi că aici există un spirit mai rafinat. Pentru că „epoca de aur" a noastră s-a terminat, în fiecare an am avut mai puţine mijloace de lucru şi, în ultimii ani, am lucrat mai mult în străinătate decât în Franţa. Multe trupe de teatru au dispărut, în anii '90, deci nu sunteţi singulari în această situaţie. A fost nu numai o alegere, era aproape o obligaţie să mă autoexilez.

R.A.: *În afară de Franţa, aţi mai avut şi în altă ţară o trupă de teatru?*

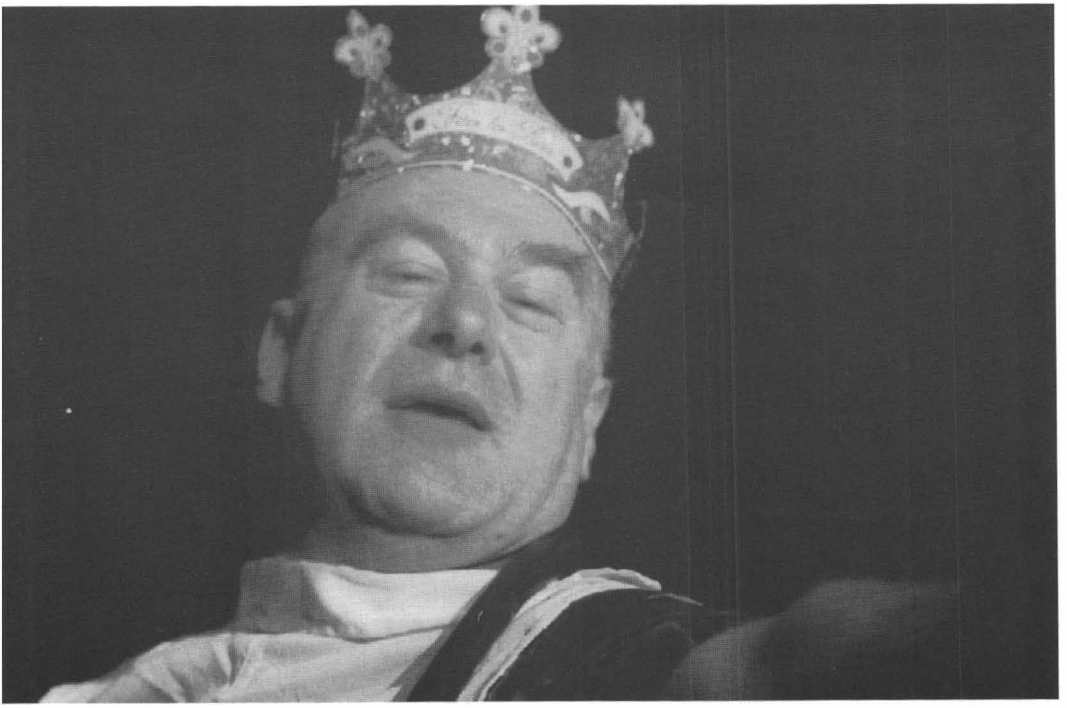
B.V.: Nu, dar am montat spectacole în Belgia, Republica Moldova, Rusia şi Ucraina. Am avut experienţe de regie şi în Mexic, Haiti, dar în România, a fost cu totul altceva. Aici am regizat, între altele, şi spectacolul *Lunaria*, în 14 limbi, jucat de 33 de actori din 8 ţări diferite, la Teatrul Naţional din Iaşi, în iunie 2000.

R.A.: *Mă bucur să aud asta şi e clar că e vorba de pasiune şi nu de altceva, pentru că şi aici aţi întîmpinat destule obstacole până să realizaţi ce v-aţi propus.*

B.V.: Da. Dar plec, pentru că am ajuns la limita oboselii; sunt aici situaţii foarte dificile, extrem de complicate, chiar dacă din punct de vedere teatral a fost o stagiune bună, cred. Nu mai pot să continui aşa: în condiţiile în care nu ai orgă de lumini, de sunet, nu ai mijloacele tehnice vitale să poţi realiza un spectacol. La început am avut energie, am avut entuziasm, dar s-au epuizat.

R.A.: *Totuşi, să ne amintim cum aţi găsit Ateneul şi cum arată el acum!*

B.V.: Era un şantier când am venit. După ce l-am refăcut, cei de la Comisia de Cultură, când am fost odată invitat, mi-au spus: ,,Vă mulţumim, pentru că altfel,



fără dumneavoastră, Ateneul ar fi fost acum un sicriu de piatră". Dar ce-au făcut? Au spus o frază frumoasă şi atât. Mi se pare că, din păcate, şi nu numai aici la noi la Iaşi, cultura este sinistrată acum. Nu interesează pe nimeni! Totul s-a făcut cu chiu cu vai, dar sunt nişte limite, sunt depăşit de această situaţie, nu ştiu ce să fac, nu pot să mă întâlnesc cu primarul, cu persoanele responsabile. De pildă, au venit italienii, au văzut ce avem ca echipament şi, normal, au plecat. Cum putem să facem un spectacol profesionist în aceste condiţii? Trebuie să improvizăm în permanenţă, dar, la un moment dat, nu mai putem. Şi nu e vorba de bani, e vorba de birocraţie, totul a fost aprobat, bani sunt, dar nu se face nimic, probabil trebuie să aşteptăm trei-patru ani să se şi înfăptuiască.

R.A.: *Să discutăm despre spectacolul pe care l-aţi regizat şi care m-a impresionat plăcut. Cum de v-aţi gândit să alegeţi această piesă aproape necunoscută din opera lui Witkiewicz?*

B.V.: Iniţial a fost alt proiect, dar regizorul francez nu s-a înţeles cu actorii, nu a fost de acord cu proiectul şi a plecat. Rămânând fără regizor şi fără text, pentru că a plecat şi cu textul, într-o noapte am citit diferite texte ale lui Witkiewicz – trebuia să respectăm, totuşi, proiectul – şi am descoperit în revista *Secolul XX* (e un mare noroc faptul că am colecţia revistei aproape completă, pentru că e o mină de aur) o piesă a lui Witkiewicz foarte bine tradusă şi care se numeşte *O casă de ţară*, dar titlul mai exact ar fi *Într-un conac*. A doua zi, am citit împreună cu actorii piesa, toţi au fost entuziasmaţi, şi le-am zis: „Ok! Acum trebuie să recuperăm timpul pierdut, să facem un regim drastic de trei repetiţii pe zi". S-a renunţat şi la concediul de Paşti, toţi au acceptat, şi aţi văzut ieri că, totuşi, ne-am descurcat.

R.A.: *Chiar foarte bine! Iar conferinţa susţinută de universitarii polonezi, Cristina Godun şi Boguslaw Bakula, pe tema vieţii şi operei lui Stanislaw Ignacz*

Witkiewicz, a fost foarte reușită. Din păcate, publicul a fost infim ca prezență și constatăm că lașul, deși un centru universitar, nu participă la manifestările importante.

B.V.: Asta e o problemă la noi: pentru spectacole avem public, pentru conferințe mai puțin pentru că este un cartier mai îndepărtat și e mai greu de ajuns aici. Trebuie să treacă încă doi-trei ani pentru ca oamenii să se obișnuiască să vină în mod regulat la Ateneu. De menționat că personalul Ateneului cuprinde doar doisprezece oameni, dintre care patru sunt bolnavi – la Teatrul Național, de exemplu, sunt o sută optzeci și trei de persoane – iar noi facem mai multe activități: în afară de teatru, avem conferințe, expoziții, videotecă. Însă personalul nostru este și prost plătit, deși avem un program zilnic de la opt până la miezul nopții. Am fost șase luni de zile, consecutiv, fără nici o zi de odihnă, la Ateneu, dar asta nu poate dura la infinit, entuziasmul nu mai e același.

R.A.: *A fost mediatizată conferința?*

B.V.: A fost mediatizată în cadrul Universității și la același nivel cu spectacolul.

R.A.: *Să reluăm discuția privind proiectul care a inclus spectacolul „Ultima splendoare a chinezăriei pure" și conferința despre autorul piesei și să aflăm despre parteneriatul Ateneului cu Polonia.*

B.V.: De fapt, proiectul nostru consacrat lui Witkiewicz a pornit de la un acord cu Institutul Polonez din București, în cadrul căruia au mai fost incluse încă o piesă de Gombrowicz, trei expoziții, una despre Gombrowicz, alta cu afișe poloneze și cealaltă despre cinema, iar la toamnă vor fi proiecții de filme poloneze – de fapt, avem o adevărată stagiune poloneză la Ateneu.

R.A.: *Regizoral ați cuprins foarte bine mesajul piesei, nu v-ați oprit doar la a descrie ciudata poveste a unei fantome care vorbește cu rudele ei vii și ați reușit să sugerați chiar ideile filosofice ale lui Witkiewicz despre viață și artă, camuflate în tensiunile relației dintre bărbat și femeie, dintre artist și femeie. Confuzia care se creează, la un moment dat, între cei vii și morții transformați în fantome relevă clar ideea dublării realului de imaginr, ca o a doua natură de viețuire a omului.*

B.V.: Witkiewicz este un scriitor complex. Când am citit prima dată piesa, impresia a fost de parodie, de fapt este o parodie a scriitorului polonez R. Rittner, imitator al lui Ibsen. Dar lectura doar în această cheie este artificială. Un semn că o piesă este interesantă e acela când la fiecare lectură îți aduce ceva nou. A trebuit să-i conving pe actori să nu o transforme în comedie. Le-am spus și la ultima repetiție să nu se ocupe deloc de comic, el o să reiasă din ritm, să se ocupe de sentimentul tragic, pentru că dacă nu există tragicul, nu va exista nici comicul. Comicul este construit pe o miză filosofică și tragică importantă. Pentru Witkiewicz nu există o frontieră strictă între moarte și viață, toți putem fi în viață, din alt punct de vedere, ca niște fantome. Dar fantoma lui nu minte, spune tot timpul adevărul, iată de ce cred că Witkiewicz este un mare provocator. Într-o societate descompusă, așa cum a redat-o și în picturile sale, toți se luptă pentru un scop iluzoriu, de fapt: poetul care nu poate să scrie dacă-i lipsește iubirea unei femei, de exemplu. Foarte interesant este și faptul că ipocrizia în societate este complet dezgolită la apariția fantomei, unul dintre cazuri ar fi acela în care soțul Anastaziei, după ce o ucis-o din gelozie, îi acceptă pe foștii amanți ca pe niște prieteni.

R.A.: *Witkiewicz, în această piesă, se manifestă și cu influențele din desenele sale, pentru că aduce simbolul monstrului – se știe că el a fost preocupat mult timp în pictură de viziunea monștrilor, de fapt latura negativă umană – și se*

regăsește și filosoful Witkiewicz prin faptul că fantoma la el este doar o metaforă, un interludiu purtător de idei.

B.V.: Da, regăsim și teme favorite lui: opium și alte droguri, limbaj paradoxal, spiritism. Pentru un regizor, textul lui este foarte vizual și se termină piesa la fel de ilustrativ, ca o mimodramă. E adevărat, am făcut spectacolul foarte repede, dar eu citisem anterior despre Witkiewicz, am citit aproape toate piesele lui, deci nu am plecat doar de la acest text.

R.A.: *Pentru un regizor este foarte important să intre în atmosfera unui scriitor înainte de a proiecta regia unui text și la acest spectacol s-a văzut acest lucru. Dar să revenim la decizia dumneavoastră, pentru că e o decizie periculoasă pentru Ateneu.*

B.V.: Prefer să plec acum, după o stagiune cu șase premiere care au avut public interesat, dar să termin chiar cu această piesă a lui Witkiewicz mi se pare foarte interesant. Totuși, o să merg la primarul lașului și-o să-i propun să revin la Ateneu când sala va fi echipată.

Ruxandra ANTON

Szabó ISTVÁN:

„Supraviețuirea devine un exercițiu continuu"

Ruxandra Anton: *Domnule Szabó K. István, după ce ați montat, tot la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila,* Madame de Sade, *un spectacol de o altă factură, care a fost mobilul alegerii piesei lui Martin McDonagh: reputația dramaturgului, complexitatea subiectului tratat sau v-ați gândit la trupa de care o să aveți nevoie și pe care ați găsit-o aici, în acest teatru?*

Szabó K. István: Cred că toți factorii enunțați au contribuit într-o anumită măsură. Am întâlnit textul lui acum câțiva ani și m-a cutremurat la prima citire, respectiv prima vizionare; am văzut și o punere în scenă.

R.A.: *Cui aparținea montarea?*

S.K.I.: Lui Gothar Peter**,** la Budapesta. În perioada respectivă am avut plăcerea de a lucra cu trupa Teatrului din Brăila la realizarea spectacolului *Madame de Sade*, dar în același timp mă preocupa posibilitatea realizării unui spectacol bazat pe acest text și am descoperit la Brăila un colectiv care corespundea viziunii mele de a pune în scenă *Infirmul din Inishmaan* de Martin McDonagh. Nu în ultimul rând, faima unui autor tânăr, dar extrem de dinamic și fascinant de coerent în elaborarea partiturilor – unul dintre cei mai importanți reprezentați ai dramaturgiei britanice contemporane, deși de origine irlandeză – a contribuit la această alegere.

R.A.: *Chiar și prima lui piesă scrisă,* Frumoasa regină din Leenane, *i s-a montat la Londra, la „Royal Court Theatre", iar la Galați s-a jucat sub numele de* Frumoasa din Leenane*, în regia lui Ema Nicola. Nu știu dacă în România i s-a regizat vreo altă piesă.*

S.K.I.: Nu știu de alte montări în afară de *Frumoasa din Leenane,* iar acum *Infirmul din Inishmaan.*

R.A.: *Când ați optat pentru travestiuri care a fost intenția creativă?*

S.K.I.: Nu atât travestiuri, ci mai degrabă o adaptare directă a profilului unor personaje la caracterele lumii în care viețuiesc. Astfel că, pe un tărâm sterp, supraviețuirea devine un exercițiu continuu, iar efortul uniformizează colectivul, masculinizându-l. Prea puțin contează distincția sexelor, travaliul vieții îi solicită în aceeași măsură. Singurul personaj, Helen Mc Cormick, atrăgătoarea prezență feminină a insulei, un contrapunct suficient de bine conturat, riscă aceeași soartă, transformarea.

R.A.: *Până și reprezentarea morții e un androgin, în viziunea dumneavoastră.*

S.K.I.: Da, însă reprezentarea morții este de sorginte feminină. Marea, moartea, adesea se confundă în această lume, deși, în mod paradoxal, sursa supraviețuirii, apa, este și un tărâm al pierzaniei. Raportul este clar: imensa întindere de adânc și omul mărunt; doar voința și instinctul lui sunt în măsură a-l echilibra. Așadar, și povestea acestui om pe jumătate născut, a acestui infirm, dar cu o voință uluitoare de a se „completa", este o reprezentare a luptei unei comunități ce-și duce traiul undeva în curtea din spate a istoriei.

R.A.: *Pentru că infirmitatea reală se afla, de fapt, în partea celor întregi fizic.*

S.K.I.: Așa este, iar eroul, Billy Claven, la un moment dat, întorcându-se din America, marchează acest aspect: ,,există pe aici o mulțime de infirmi, numai că pe dinăuntru". Infirmitatea fizică este o reprezentare a omului pe jumătate creat, dar dincolo de aceasta, infirmitatea sufletească devine un lucru și mai grav, astfel că, într-o lume imperfectă, într-o comunitate anchilozată, asistăm la o succesiune de infirmități, asistăm la o dezbatere asupra a ceea ce este nerealizat, nefăcut în întregime, necreat pînă la capăt în lume.

R.A.: *Am apreciat mult și felul în care ați relevat simbolistica pietrei, ca piatră pe suflet.*

S.K.I.: Spectacolul, de altfel, este un cerc închis: începe cu o reprezentare a morții lui Billy ce pare o nuntă și se termină cu promisiunea nunții lui cu Helen, cu promisiunea de a se înfiripa relația lor, șansa fericirii. Dincolo de acest cerc închis, piatra devine un simbol foarte puternic, piatra ca povară, piatra de pe suflet, felul în care acești oameni poartă păcatul căderii unui semen de-al lor. Sunetul pietrelor, graiul lor, devine de asemenea un element marcant în construcția spectacolului. Aflăm că bătrâna doamnă vorbește cu pietrele. Efortul disperat de a afla câte ceva despre omul plecat. Cert este că piatra devine un suport metafizic, o metaforă a comunicării între om și karma sa.

R.A.: *Și poate că în fiecare spectator răspunsul pietrelor va avea un ecou. De ce ați optat ca personajul feminin, cel îmbrăcat în alb, să aibă o apariție de un erotism amestecat cu grotesc? Nu chiar grotesc, nu e destul de complet cuvântul, poate găsiți dumneavoastră altul.*

S.K.I.: Grotesc e un cuvânt foarte potrivit, e o caracterizare foarte bună a acestei prezențe, ce poartă deopotrivă semnele nunții și ale morții. Aceste lucruri se confundă în viața infirmului, promisiunea „vindecării" prin acceptare, prin dragoste, cu alienarea. Am încercat să conturez mireasa lui, care nu este nicidecum o femeie frumoasă, ci mai degrabă o prezență grotescă în care putem regăsi o sumedenie de aspecte atrăgătoare și respingătoare, în același timp. Prezența ei, a morții, trebuie să fie tot timpul o apariție stranie, dar familiară, un clișeu fellinian.

R.A.: *Cum ați colaborat cu actorii brăileni? A fost greu pentru că e un text destul de complex?*

S.K.I.: Nu a fost foarte greu, având deja exercițiul unui spectacol, am așteptat prilejul unei noi colaborări! Am avut probleme cu distribuția inițială din motive obiective: roluri s-au schimbat, actori s-au îmbolnăvit, așadar, m-am îndepărtat puțin de viziunea propriu-zisă, dar cred că noile soluții îmi confirmă așteptările.

R.A.: *Îndepărtarea nu s-a văzut, a ieșit un spectacol rotund.*

S.K.I.: Mă bucur că nu s-a văzut, deși, pe anumite roluri, doi-trei actori s-au schimbat.

R.A.: *Probabil și Liliana Ghiță.*

S.K.I.: Liliana Ghiță, domnul Mircea Valentin, ei fiind prezenți în distribuția originară. Trecând peste aceste probleme, extrem de important în procesul montării a fost să ne familiarizăm cu un anume tip de comic, cu totul special. Aceste personaje dispun de o tehnică de reacție ce-și are rădăcinile în fondul instinctiv. De asemenea, ar fi nedrept să facem orice catalogare a lor, împărțindu-le în personaje pozitive sau negative.

R.A.: *Important este că sunt absolut autentice.*

S.K.I.: Exact. Cu cât reacțiile lor vin din străfundul condiției lor, cu atât mi se par mai încărcate de sens, deci la locul lor. În același timp, aceste reacții devin autentice în măsura în care, de exemplu, iertarea are aspecte cu totul diferite decât am fi dispuși noi să o trecem prin filtrul creștinismului, împăcarea devine o problemă, ca și mânia, de altfel. Tot așa cum rezistă tentației durerii, tot așa rezistă și tentației fericirii. Cred că stoicismul lor, atitudinea speculativă în virtutea unui echilibru discutabil ca tehnică de supraviețuire, îi conservă totuși.

R.A.: *Cred că am dezvăluit destule din perspectiva ideatică a acestui spectacol, să-i lăsăm și publicului o parte nedefinită. La ce spectacol mai lucrați în prezent și la ce teatru?*

S.K.I.: Voi pleca în Germania, la Bonn, unde voi realiza un spectacol în memoria lui Hans Christian Andersen: un text superb: *Din viața râmelor,* semnat de Per Olov Enquist, un dramaturg norvegian.

R.A.: *Va fi Andersen într-o altă poveste.*

S.K.I.: Da, este o piesă absolut fascinantă și o realizez împreună cu un colectiv cu care am avut plăcerea să lucrez, în ianuarie–februarie, o adaptare după *Ispita* de Václav Havel, la Euro Theater Central din Bonn.

R.A.: *Cum reușiți să împărțiți munca de directorat la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiul Secuiesc cu aceea de regizor? Ținând cont că este vorba și de un teatru tânăr, în formare?*

S.K.I.: De cinci ani, cu o echipă tânără, ne străduim să conturăm imaginea unui teatru viu, ambițios. De multe ori, munca de regizor și activitatea de director artistic se întrepătrund, atunci totul devine mai simplu, dar, deseori, trebuie să fac abstracție de pornirile individuale ale regizorului și să-mi direcționez inițiativele spre un rost colectiv. Așadar, ceea ce fac este un exercițiu continuu de definire a punctului de vedere. Mă consider norocos că am avut șansa, atât de devreme, să mă confrunt cu provocările construirii unui teatru, în același timp sper să nu fie nevoie de compromisuri nocive gândirii creatoare.

Ruxandra ANTON

Gina ȘERBĂNESCU

ESEURI

Dansul în teatrul lumii de azi

„O, suflete al meu, te-am învățat să spui oricărui «astăzi» cum spui «odată» sau «odinioară», și peste orice Aici și Dincolo și Acolo să treci dansând."
(Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*)

Titlul și motoul acestui studiu ar putea lesne induce cititorului ideea că este vorba de o lucrare cu tentă poetică, emițând, poate, pretenții de speculație metafizică pe marginea unui subiect despre care se poate vorbi cu ușurință în termeni de gust. Îmi asum încă de la început acest risc și va deveni clar pe parcurs că în titlu este cuprinsă fără echivoc esența a ceea ce vreau să transmit, iar crezul lui Nietzsche este mai important decât ne-am putea imagina pentru acest demers, care își propune să lămurească *funcția dansului în ceea ce numim teatrul lumii de azi*. Această funcție ar fi, pe de o parte, încercarea de a recupera unitatea primordială a artelor, pe de alta, de a reda trupului funcția de instanțiator al unor mesaje autentice. Nu trebuie să se înțeleagă din aceste considerații că dansatorii sau coregrafii creează cu intenția vădită și conștientă de a împlini această dublă funcție. Mulți creatori din sfera acestei arte ar putea declara că dansul nu trebuie supus unor astfel de analize, că el trebuie privit pur și simplu *ca dans*, fără pretenția de a filosofa pe marginea creațiilor coregrafice, alții ar putea spune că au un mesaj care trebuie receptat exclusiv în funcție de intenția creatorului sau de calitatea publicului-țintă. Pe de altă parte, spectatorul care se duce să vadă un spectacol de dans poate avea rațiuni estetice sau personale, fără a se interoga care ar fi rolul *real* al dansului. Dubla funcție pe care o menționam devine clară doar atunci când atât planul creatorului cât și al receptorului sunt privite dintr-o perspectivă pe care îndrăznesc să o numesc filosofică, în sensul de metafizică al termenului, adică prin prisma unei abordări *principiale* a dansului, iar demersul nostru poate fi inițiat numai în urma unei înțelegeri din perspectivă antropologică a semnificației trupului uman în acest „teatru al lumii de azi".

Știm bine că un termen prea mult folosit devine nefertil în plan axiologic, el nu mai transmite cu acuratețe mesajul dorit. S-a spus prea des că lumea este un teatru, că toți suntem actori, cuvântul lui Shakespeare s-a răspândit prea mult și prea netransfigurat „în cetate", ca să mai poată transmite cu aceeași forță ca la origini adevărul închis în el. Și totuși, este științific demonstrat că, din punct de vedere psihologic, statusul social al omului se discută în termeni de mască. Depinde de ceea ce e dincolo de mască ce configurație va avea aceasta. Lumea este, fără îndoială, o uriașă colecție de măști aflate în toate raporturile logice posibile. Și vine, desigur, întrebarea: ce are dansul de-a face cu asta? Privind puțin la colecția de măști și, mai ales, la spiritul care le configurează într-un sistem mai mult sau mai puțin detectabil, vom înțelege care e răspunsul. Pentru a păstra onestitatea acestui discurs, trebuie dată o definiție cât mai corectă dansului, definiție din care va lipsi, aparent paradoxal, cuvântul-cheie al acestei

forme de artă: mişcarea. Înţelegem prin dans *forma de artă în care un mesaj este întrupat, incarnat*, în sensul cel mai propriu cu putinţă. Cuvântul-cheie este, aşadar, *trup*. Funcţia dansului în teatrul lumii de azi este inevitabil legată de abordarea culturală a trupului, pentru că trebuie să fim de acord cu antropologul David Le Breton, conform căruia trupul nu este o entitate în sine, ruptă de orice context, ci este un construct totalmente social, a cărui percepere este dată inevitabil de imaginarul societăţii în cauză. Modul în care ne raportăm la propriul trup poate da seama de autenticitatea sau, după caz, de alienarea noastră, iar dansul este, probabil, singura artă, sau mai mult decât atât (mai ales în condiţiile în care suntem într-un pericol din ce în ce mai mare de a pierde contactul cu mesajul despre întrupare al creştinismului originar), singura cale prin care omul contemporan poate să realizeze o integrare a sinelui său sfâşiat în virtutea unei concepţii care se originează în viziunea modernă despre trup. Pentru a sesiza atât pericolul cât şi salvarea, trebuie să subliniem importanţa conceptului de dans în istoria gândirii, chiar dacă în anumite cercuri academice i s-ar putea aduce dansului acuzaţia că este un concept accidental. Fie-ne permis să afirmăm că accidentul rupt complet de esenţă este un nonsens, aşadar prefer să aleg acest mod umil de a ajunge, pe linia accidentalităţii, la esenţă, mai ales dacă luăm în calcul următoarea succesiune temporală, care trebuie să fie menţionată spre a fi limpede importanţa dansului pentru accederea reală la ceea ce suntem într-un azi cât se poate de dinamic: o abordare principială a dansului devine posibilă o dată cu afirmarea conceptului de armonie în filosofia pitagoreică, aflat în strânsă legătură cu conceptul de ritm. Platon va aduce o perspectivă pedagogică şi etică asupra celor două şi va afirma că doar omul e capabil să le perceapă, căci numai lui „i s-au dat zeii înşişi drept tovarăşi de dans" (*Legile*, 653e). În filosofia medievală se va impune teoria ritmurilor a Sfântului Augustin. Prin diferenţierea ritmurilor percepţiei, memoriei, acţiunii şi intelectului (acesta din urmă fiind cel mai important), Sf. Augustin va elabora teoria psihologică a cărei principală trăsătură va consta în faptul că omul posedă un ritm nativ. Se poate afirma că omul, prin ritmul său înnăscut, trăind într-un univers caracterizat de armonie, este protagonistul unui dans cosmic, ritmurile lăuntrice fiind în permanentă consonanţă cu cele ale întregii creaţii. Friedrich Nietzsche va acorda dansului o importanţă pe care nu o mai avusese până atunci. Acest concept va ocupa un loc central atât în *Naşterea tragediei*, cât şi în *Aşa grăit-a Zarathustra*. Prin dans, în cadrul artei dionisiace, omul va depăşi mersul ca dezvoltare rudimentară a staticii individuale şi se va asigura, astfel, neantizarea principiului individuaţiei din om. Nu putem să nu sesizăm asemănarea dintre viziunea lui Nietzsche şi concepţia indiană asupra dansului. Prin dans, omul dionisiac se identifica într-un final cu sufletul lumii, se elibera de dominaţia principiului individuaţiei. Intenţionalitatea dansului indian o constituie, de asemenea, pierderea eului. Dansul dionisiac duce la identificarea cu universalitatea originară prin transcenderea eului, iar dansul lui Shiva (în aspectul său distrugător), în forma sa de Dansator Cosmic, nimiceşte individualitatea şi asigură adoratorului său unirea cu Absolutul. Sinteza realizată în tragedie, concilierea lui Apollo cu Dionysos este imaginea în oglindă a cuplului Shiva–Vishnu. În ambele situaţii, graţie funcţiei dansului, adoratorul accede la o nouă treaptă, pe care contrariile se armonizează. În *Aşa grăit-a Zarathustra*, dansul este înfăţişat ca mod de expresie ce restaurează demnitatea trupului, prin manifestarea plenară a forţelor vieţii. În gândirea

fenomenologică actuală dansul este privit prin prisma conceptului de intenționalitate, așa cum a fost el impus de Maurice Merleau-Ponty. Din perspectivă fenomenologică, dansul va fi o cale de cucerire a autenticității (sunt relevante în acest sens studiile fenomenologului american David Michael Levin), de depășire a dualității subiect-obiect, dansatorul devenind astfel locul privilegiat de survenire a ființei.

Urmărind cele mai importante viziuni asupra dansului în istoria gândirii sau a spiritualității în general, este limpede că dansul are o funcție unificatoare, reintegratoare, de reinstaurare a unei unități pierdute, fără de care omul rămâne departe de a fi în contact cu el însuși. Această funcție a dansului este mai limpede ca oricând azi, când se accentuează clivajul între om și trupul său. Despărțirea, la nivel de mentalitate, a omului de trupul său începe în perioada modernității filosofice o dată cu viziunea lui René Descartes asupra trupului ca „rest" al ființei umane, opus rațiunii de sorginte divină.

„Între secolele XVI și XVIII, se naște omul modernității. Un om despărțit de el însuși (aici sub auspiciile clivajului dintre corp și om), despărțit de ceilalți [...] și despărțit de cosmos [...]. De acum înainte, corpul nu mai pledează decât pentru el însuși, rupt de restul universului, își găsește țelul în sine, nu mai este ecoul unui univers umanizat".[1]

Fie că omul consideră că este „căzut" într-un corp opus esenței sale, fie că se consideră, așa cum se poate lesne observa în contemporaneitate, o extensie a propriului trup, dualismul este la fel de radical și afectează la fel de mult autenticitatea individului. Revenind la definiția dată dansului, funcția acestei arte ar fi aceea de a restaura demnitatea trupului. Dansatorul nu este posesorul unui trup care vine în fața spectatorului să interpreteze ceva. Dansatorul este întruparea unui mesaj, el primește un discurs în trupul său, un discurs pe care îl oferă celorlalți întru o înțelegere care transcende perimetrul cuvintelor, devenit inadecvat exprimării mesajului respectiv.

Înțelegerea existenței dansatorului în această accepție poate conduce la o modificare de viziune asupra trupului, care este văzut, de această dată, ca loc de deschidere a unor mesaje esențiale, ca și concretizare a indicibilului, ca manifestare a lui *kinesis* în virtutea lui *metakinesis*[2] (mișcare efectuată în virtutea unui mesaj aflat dincolo de perimetrul mișcării), în sensul menționat de John Martin. Dansatorul este înfăptuitorul unui paradox, prin aducerea în concret a ceea ce nu poate fi văzut, primind în trupul său, în cel mai vădit concret, ceea ce nu poate fi rostit, sau chiar dacă poate fi rostit, discursul coregrafic se dovedește mai adecvat mesajului. Cu această formă de abordare a dansului ne aflăm, credem, foarte aproape de recuperarea sensului întrupării în creștinismului originar, sens ocultat din ce în ce mai mult în „teatrul lumii de azi" prin dualismul care fie blamează, fie exagerează funcția trupului, făcând din om, după caz, prizonierul sau simpla extensie a trupului său sau, și mai grav, trupul său este cel mai de preț obiect într-o societate consumeristă, în care totul se vinde, în care corpul aparent eliberat devine centrul atenției, subiectul unui imperativ erotic: „trebuie ca individul să se considere pe sine cel mai frumos dintre obiecte, cel mai prețios material de schimb, pentru ca un proces economic de rentabilizare să se poată institui la nivelul corpului deconstruit"[3]. După ce a fost privit ca o extensie inutilă a sufletului, după ce raportul s-a răsturnat și a luat locul sufletului în ierarhia valorilor, corpul uman riscă să fie supus, în cadrul societății de consum, unei priviri, deși atente și exclusiviste, fundamental dezumanizate.

Ar trebui menționat, poate, rolul dansului în chiar sânul artei teatrale, ar trebui poate detectat ce a dus la apariția fenomenului teatru-dans, în care e limpede că dansul funcționează ca un fel de *anima mundi*, potențând mesajul cuvântului. Grotowski a fost acela care a înțeles că era nevoie de un salt în originar pentru o recosmizare a artei teatrale, prin reinventarea mișcării. Așa cum remarca George Banu, „Grotowski a făcut dintotdeauna din concret temelia indispensabilă a spiritului, de care avea atâta nevoie. Grotowski nu a fost omul abstracțiunilor vagi. În teatru sau dincolo de teatru, a căutat mereu suportul lor fizic, *înrădăcinarea lor în corp*"[4]. Pina Bausch va desăvârși ceea ce inițiase Grotowski, impunând fenomenul teatru-dans ca pe o paradigmă artistică a contemporaneității, în care corpul nu este privit ca un mijloc de expresie printre altele, ci tocmai ca cel ce se află „*la originea tuturor celorlalte*"[5].

De ce are teatrul atâta nevoie de dans, de ce rostirea actorilor este revalorizată prin intermediul dansatorilor care contrapunctează verbalizarea histrionică prin tăcerea lor, care nu este altceva decât o formă de discurs esențializat și esențializant tocmai prin aceea că depășește forme tradiționale de dualitate și anulează clivaje impuse cultural? Dar se evidențiază mai ales o întrebare: cum se manifestă fenomenul teatru-dans în spațiul cultural românesc și, mai ales, de ce este vremea lui *acum*, mai mult ca oricând? Să fie vorba de o soluție la o criză a verbalizării în teatru sau pur și simplu în teatrul lumii noastre de azi? Acestea rămân întrebări deschise la care s-ar putea răspunde, eventual, într-un studiu viitor.

NOTE: [1] David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, trad. Doina Lincu.
[2] John Martin, *La Danse Moderne*, Actes Sud, 1991.
[3] Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Editura comunicare.ro, București, 2005.
[4] George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003.
[5] Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *Pina Bausch ou la mise en scène de la perte* în *La Danse de XXe Siècle*.

Cristina MODREANU

Din „buticul" lui Afrim

Nu mai e un secret pentru nimeni că spectacolele lui Radu Afrim aruncă realitatea în aer, prelungind-o în vis, în imaginar. Procedeu tipic suprarealismului. Ca într-o explozie, schijele se înfig te miri unde, atingând întotdeauna, în puncte și cu efecte dintre cele mai neașteptate, publicul, indiferent cât de neomogen ar fi el.

O simfonie a superficialității

Ce mi se pare încă și mai interesant este felul în care se conturează în spectacolele purtând semnătura acestui regizor un imaginar puternic amprentat de autor. Coordonatele sale ar fi construcția fragmentară, un tip de dinamică specifică videoclipului (prin urmare accesibil fanilor MTV, parte din „publicul-țintă" al spectacolelor lui Afrim), dar și, poate în primul rând,

spectaculosul arsenal de obiecte şi „obiectele" pus în mişcare de inventatorul acestei lumi. O lume mică, de parcă dimensiunile i-ar fi fost special reduse, ca să pară o miniatură „handmade", o lume colorată, simpatică, de care te „lipeşti" imediat, cum li se întâmplă copiilor când intră în magazinul cu jucării. Nimic nu e însă întâmplător. Propunerea regizorului urmează o logică a „accesorizării" realităţii (sau a realităţii traduse pe limba lui Afrim) cu o serie de obiecte aparent inutile, ce au doar misiunea de a înfrumuseţa viaţa (scena, scenele), de a ridica moralul, aşa cum face o trecere prin magazine pentru o femeie în pragul depresiei.

Dacă sondăm mai departe, trecând în revistă jucărioarele cu cheiţă dintr-un spectacol mai vechi al regizorului (*Infanta. Mod de întrebuinţare*, după versuri de Saviana Stănescu, montat la Târgu Mureş), apoi fructele de plastic coborând din podul scenei la capătul unor fire transparente, de plastic (pe post de aprozar) în *Nevrozele sexuale ale părinţilor noştri* (Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti), pantofii colorati cu pene, veniţi şi ei pe calea aerului în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (Teatrul Naţional Cluj-Napoca), borcanele şi borcănelele din care ne privesc fotografii de epocă (*Trei surori*, Teatrul „Andrei Mureşanu"din Sfântu Gheorghe), ca să nu mai vorbim de obsesia sânilor supradimensionaţi prezentă şi în *KinkyZone* (Teatrul Luni, Green Hours) şi în *David's Boutique* (Teatrul „Andrei Mureşanu"din Sfântu Gheorghe), s-ar putea să constatăm că e vorba chiar de o „simfonie a superficialităţii", un imn dedicat artificiului într-o lume dominată de acesta. O cale de a învinge această realitate anostă, previzibilă, definitiv marcată de artificiu, cu propriile ei arme. Mai mult decât atât, dacă îi urmăreşti discursul, prezent în textura tuturor spectacolelor sale, se conturează din ce în ce mai clar paragrafele unui eseu despre *fiinţă ca obiect* – sexual, decorativ, etc – sau, altfel spus, despre fiinţa în pericol de a fi redusă la faza de accesoriu. Vesel, colorat, strălucitor, „trendy" sau cum mai vrem să-i spunem, dar simplu accesoriu. Fără dreptul la biografie, la gânduri, nelinişti, drame proprii, fără profunzimi, condamnată iremediabil la suprafaţă.

Când nu e vorba despre personaje clasice, pe care se amuză să le pună în situaţii incomode, provocând publicul cu bună ştiinţă şi măturând de la bun început toate prejudecăţile, drama personajelor lui Afrim se conturează mai clar în această direcţie. Fie că sunt parte din texte contemporane, deci e mai simplu să li se aplice grila regizorală bazată pe o lectură foarte personală a lumii în care trăim, fie că sunt integral inventate de regizor (ca în *KinkyZone* sau *David's Boutique*), aceste personaje au în comun *râsul trist al clovnului condamnat la bună dispoziţie.* Văzându-le, te gândeşti automat la oamenii tineri de azi, atât de grăbiţi să vorbească despre „distracţie" fără a fi capabili să explice ce anume înţeleg prin acest cuvânt. La starea de prizonierat la care consimt fără să gândească, din dorinţa, altminteri de înţeles, de a se integra unui sistem, de a fi cuprinşi, admişi, doriţi de ceialţi.

Am trecut cu toţii, la un moment dat, printr-o situaţie asemănătoare, când primul impuls e acela de a adopta gesturi, expresii, atitudini, poate chiar de a lua decizii care să te ajute să fii în acord cu grupul căruia vrei să-i aparţii. Lucrurile devin periculoase abia atunci când liberul arbitru este anulat sau grav afectat de presiunile puternice ale mijloacelor de comunicare în masă. Când ţi se injectează direcţiile unui anume mod de viaţă, când ţi se vehiculează aceleaşi modele, în virtutea unui scenariu consumist având ca scop vânarea de noi şi noi victime

(consumatori) e greu, dacă nu imposibil, să te opui și să spui „eu sunt altfel". Sau, în traducere, „eu nu sunt *trendy*".

O altă cale, cea aleasă de Radu Afrim, ar fi să iei în piept „valul *trendy*", asemeni unui surfer curajos și aproape inconștient, dar foarte liber, oferindu-le celor ce te privesc de pe „plaja" teatrului românesc, ocazia de a admira sclipirile spumei pe care o face apa învolburată.

Buticuri printre blocuri

Fiecare român are buticul lui. Sau aproape. Micile magazine în care găsești de toate și nimic, apărute în anii '90 ca ciupercile după ploaie, sunt pline, de fapt, cu o uriașă cantitate de așteptare răbdătoare. Când intri în „butic"și vezi fața lungă, dezamăgită, a buticarului simți nevoia să ți se întâmple ceva, tocmai pentru că resemnarea de pe chipul lui îți spune că ai nimerit în locul unde nu se întâmplă nimic. Câtă speranță a strâns buticarul laolaltă cu fiecare bănuț, împrumutat de pe la rude și prieteni ca „să se căpătuiască"!

Buticul are o metafizică a lui. El e simbolul unei nostalgii profunde, al dorinței vechi de „a fi patron", care bântuie fiece cetățean, nu neapărat înstărit. Poți să nu vinzi niciodată nimic, să dai totul pe datorie vecinilor „abonați" la tine, poți să-l deschizi sacrificând o cameră din propria casă, sau în scara blocului, fără autorizație, chestia e că trebuie neapărat să-l ai! Buticul e simbolul visului împlinit, al prosperității care dă pe-afară în spume (altfel de spume), asigurându-ți o glorie de cartier. Cine nu-l știe pe X, proprietarul buticului din colț?

Întreaga „poezie a buticului" se regăsește într-un fel special în spectacolul pus în scenă la Sf.Gheorghe – *David's Boutique* (pe limba noastră Buticul lui David). Scris și regizat de Radu Afrim special pentru un grup de actori cu care s-a obșnuit să lucreze – Romulus Chiciuc, Clara Flores Aguilera, David Kozma, Fatma Mohamed, Florin Vidamski – textul are un haz nebun, aproape fiecare replică stârnind hohote de râs prin aluzii, trimiteri, inserții textuale ce țâșnesc constant, asemeni unor arteziene stropind deopotrivă tarele societății românești, din care au fost extrase personajele reprezentând diverse tipologii sau, după caz, chiar breasla teatrală (anume criticii, ce par să strângă, de la un timp, tot mai multe animozități). Nu lipsește nici „umbra" lui Dracula, fiindcă noaptea, în buticul lui David, supranumit „din Transilvania" atmosfera devine sumbră și intră altfel de clienți...

Stilistic vorbind, spectacolul e „rupt" din anii '60: moda, culorile, muzica și aerul personajelor, sunt toate retro, expresie a unei nostalgii a regizorului față de o epocă ce a marcat omenirea, trecând aproape neobservată la noi. Ceea ce nu împiedică, totuși, amestecarea în cadrul acestei „întoarceri în timp" a unor aluzii la alte „mode" mai actuale, de la e-mail, la pokemoni și E.T. – repere intrate recent în imaginarul colectiv, așa cum se întâmpla pe vremuri cu șlagărele Margaretei Pâslaru.

Amintește-ți că mori!

Lumea retro a lui Radu Afrim se regăsește și în cel mai nou spectacol al său de la Teatrul Nottara – *Cheek to Cheek*. Ceva mai puțin evident, dată fiind reținerea ce se poate observa în montările sale pe texte contemporane, ajunse prima dată pe scenă și care trebuie înțelese de spectator. De data aceasta e vorba de o piesă scrisă de dramaturgul suedez Jonas Gardell și montată, în această stagiune, și la Arad, de către Ana Mărgineanu.

Puse în oglindă cu marile staruri ale lumii – Judy Garland, Marilyn Monroe sau Billie Holiday, personajele lui Gardell sunt întruparea ratării, pe care acestea au evitat-o prin moarte. Asupra lor par să se fi strâns toți norii eșecurilor, toate nevoințele pe care oamenii se zbat de obicei să le ascundă, dar care ies aici la suprafață, ca uleiul ce se desparte de apă. *Ragnar Ronn* (Constantin Cojocaru) poate părea, pentru ființele și mai insignifiante decât el, o vedetă, dar nu se poate minți singur în privința decăderii sale. Cuvintele cu care începe monologul său de travestit, micul spectacol pe care îl dă într-un bar ca să aibă din ce trăi, sunt, într-un fel, cheia acestui text – „Nevoia noastră de mângâiere este infinită". Când *Margareta* (Emilia Dobrin), angajata unei firme de pompe funebre, se îndrăgostește de el, după ce s-au cunoscut printr-un anunț matrimonial, Ragnar dă curs acestei nevoi umane de mângâiere, dar numai pe jumătate. Aflată mereu în preajma morții, din care se hrănește afacerea ei, femeia bătrână și urâtă pare dispusă a îndura orice în schimbul unui gest de tandrețe. Cu poza lui Judy Garland pe peretele camerei sale, Ragnar este sedus de promisiunea unei glorii efemere, fiind mai preocupat de absența acesteia, care îl chinuie, împiedicându-l să se bucure de prezența femeii de lângă el. Chelnerul, ce funcționează la un moment dat drept voce a conștiinței, îi șoptește numai ei „Amintește-ți că mori!", în vreme ce el pare să fi uitat acest adevăr simplu.

Reținerea regizorului de a interveni foarte personal în spectacol – tocmai pentru ca țesătura textului să fie clară – se asociază cu reținerea actorilor față de estetica celui ce-i coordonează, cerând-le să uite, practic, tot ce au învățat, pentru a se abandona unor roluri hrănite din esența umilințelor pe care le putem suferi într-o viață de om. Desenul ușor caricatural al personajelor, tipologic diferențiate ca într-un desen animat, micile alunecări simpatice pe panta suprarealismului și abandonarea deplină a propriei identități, pe care le cere autorul spectacolului, nu au reușit în cazul tuturor actorilor, ce păstrează un soi de rezervă față de ceea ce fac pe scenă. Efectul acesteia este impresia de neimplicare pe care o lasă spectatorului, rămas străin de povestea derulată pe scenă. Un element ce întărește această senzație de îndepărtare este construcția spațiului scenic pe mai multe planuri – prezentă în mai multe spectacole purtând această semnătură, tocmai din dorința de care vorbeam la început de a reduce pe cât posibil dimensiunile „universurilor" personale ale personajelor și a le include pe toate în cutia scenei (vezi *Job, Infanta. Mod de întrebuințare*, *David's boutique*). În sala mare de la Nottara, unde publicul este și așa îndepărtat de scenă, numai ceea ce se petrece pe micuța avanscenă rotundă, ca o insulă, ajunge cu adevărat la spectatori, restul rămânând un tablou în culori frumoase – predominant albastru pentru camera Margaretei, predominant roșu pentru cea a lui Ragnar (inversate ca raportul din acest cuplu bizar), cu gri de cimitir la mijloc unde se află firma ce „vinde" moartea în pachete promoționale.

Lipsa de coagulare între interpreți și gradul diferit de implicare devine evident în scena de grup unde cu toții ar trebui să dea impresia că alcătuiesc un unic corp (cum se întâmplă într-o scenă similară din *Mansardă la Paris...*), o creatură tentaculară, reprezentând, de fapt, larva din care s-au desprins fluturii colorați ai ideilor ce au coborât spre cei aflați în sală. De data asta, însă, procesul fantastic prin intermediul căruia larva devine fluture a eșuat.

SPECTACOLE

București

Adrian MIHALACHE

Autoritate și putere

Henric al IV-lea, conducătorul Sfântului Imperiu Roman, de Națiune Germană a intrat în conflict cu papalitatea, a fost excomunicat și a trebuit să se umilească în fața papei Grigore al VII-lea, la Canossa, pentru a nu-și pierde tronul. Este un exemplu clasic de conflict între Autoritate și Putere, în care prima are câștig de cauză. La o lună după premiera piesei *Henric al IV-lea* a lui Luigi Pirandello, la Teatrul Bulandra, în regia lui Liviu Ciulei, viața, care urmează, după cum bine se știe, arta, ne-a oferit un exemplu similar, în politica autohtonă. După o săptămână în care Puterea a vituperat împotriva „dinozaurilor" de la Curtea Constituțională, amenințându-i cu exterminarea, șeful statului a făcut plecăciunile de rigoare, optând pentru bună înțelegere întru compromis. Singura diferență este că nu s-a deplasat personal la C.C. (Canossa Constituțională), ci a chemat C.C.-ul (Curtea Constituțională) la el. Premierul rămâne cu demisia în mână, iar

În prim-plan Marcel IUREȘ și Răzvan VASILESCU.

președintele, cu misia (de mediere) îndeplinită. Personajele piesei politice dâmbovițene vor să dea impresia că, atunci când lucrurile o iau razna, ele, de fapt, le organizează. Eroii lui Pirandello, când realitatea îi decepționează, își construiesc o alta.

Personajul titular al piesei lui Pirandello participase, cu ani în urmă, la o cavalcadă, în care erau, cu toții, deghizați în personaje de epocă. El își asumase identitatea împăratului, deoarece voia să fie, măcar în joacă, partenerul femeii pe care o iubea. Or, aceasta se dăduse drept Matilda de Toscana, soția lui Henric. Lovit la cap, în urma unui accident, el nu mai poate ieși din rolul asumat. Se crede Henric al IV-lea și le impune celorlalți să o creadă, sau, cel puțin, să se comporte ca și cum ar crede-o. Se înconjoară de o curte factice și trăiește timp de douăzeci de ani într-un decor de *kitsch* medieval, comparabil cu ambienturile fanteziste ale lui Ludwig al Bavariei. Medicul propune un tratament-șoc: reîntâlnirea cu personajele de odinioară. Alăturarea dintre fosta iubită, acum matură, și fiica acesteia, leit imaginea din tinerețe a mamei, în costumații identice, ar putea, crede medicul, să-l trezească pe bolnav la realitate.

Realitatea virtuală, în care personajul s-a refugiat, ține de spațiu, dar și de timp. Spațiul lui este o heterotopie, în care traseele și modul lor de parcurgere sunt stabilite riguros, de către proprietar. Decorul vilei, conceput, în spectacol, de Octavian Neculai, este inspirat de stilul „Piacentini", arhitect susținut de Mussolini și responsabil pentru desfigurarea multor orașe italiene, ca Milano sau Torino. Acest decor sugerează autoritatea cu care eroul știe să se impună. Timpul pietrificat, în care acesta a hotărât să se fixeze, este mai puțin cel al unui Ev Mediu Târziu, cât cel al umilinței perpetue. Refuzând evoluția, devenirea, personajul joacă mereu, pentru sine însuși, ritualul înjosirii care-l obsedează. Contrastul dintre îmbătrânirea fizică și conservarea neatinsă a imaginii atemporale inspiră compătimire. *Suspense*-ul piesei vine din faptul că nu se știe exact câtă convingere și cât teatru conține atitudinea pretinsului Henric al IV-lea. În momentul în care ajungem să credem că totul n-a fost decât o simulare conștientă, la care eroul e gata să renunțe, el își iese din minții, îl ucide, într-un acces de furie, pe baronul Belcredi, rivalul său, și se reîntoarce la securitatea pe care singură nebunia i-o poate oferi.

Dacă Polonius ar fi avut dreptate atunci când susținea obstinat că nebunia lui Hamlet n-ar fi fost decât efectul unei iubiri neîmpărtășite, tragedia lui Shakespeare s-ar putea suprapune peste piesa lui Pirandello. Viziunea lui Liviu Ciulei și interpretarea lui Marcel Iureș susțin această apropiere. Henric al IV-lea este, în viziunea regizorului, perfect urmată de protagonist, un Hamlet vibrând de nervozitate, dar lipsit de reflexivitate. Lipsesc, aici, fantoma, politica și filosofia. Sunt însă prezente simularea și teatralizarea, ca și trecerea bruscă și șocantă de la închipuire la realitate. Asasinarea baronului Belcredi nu face decât să repete uciderea lui Polonius. Nu el, Hamlet, respectiv Henric, a comis crima, ci nebunia lui. Stilul de joc al lui Marcel Iureș este nuanțat, el modulează continuu prin toate tonalitățile, dar se limitează, ca intensitate între *pianissimo* și *mezzo-forte*. Actorul pare a continua performanța sa din spectacolul *Hamlet*, realizat de Liviu Ciulei, pe scena aceluiași teatru, în anul 2000, recurgând chiar la grima clovnească, utilizată, atunci, în scena întâlnirii cu actorii. Această abordare este interesantă, dar parțială, deoarece personajul lui Pirandello nu este doar o variantă redusă a lui Hamlet, ci un individ înzestrat chiar cu un surplus de vitalitate și de autoritate, ceea ce, din spectacol nu reiese. Ne amintim, cu o oarecare nostalgie de teluricul

personajului, așa cum a fost interpretat, cu mulți ani în urmă, de George Constantin.

Camelia Maxim impresionează, în rolul marchizei, prin stăpânirea matură a mijloacelor ei de expresie. Lansată ca o cometă, actrița a intrat, tot ca o cometă, într-un con de umbră. Acum revine, realizând un rol mai minunat decât altul. După performanțele din *Titus. Căderea Romei* și *Șase personaje în căutarea unui autor,* ea impresionează din nou, printr-un joc în care inflexiunile vocii se suprapun natural peste cele ale gândirii. Dezavantajată, din păcate, și de costumația lipsită de eleganță, semnată de Maria Miu, actrița nu se exprimă cu aceeași vigoare și prin mișcarea scenică.

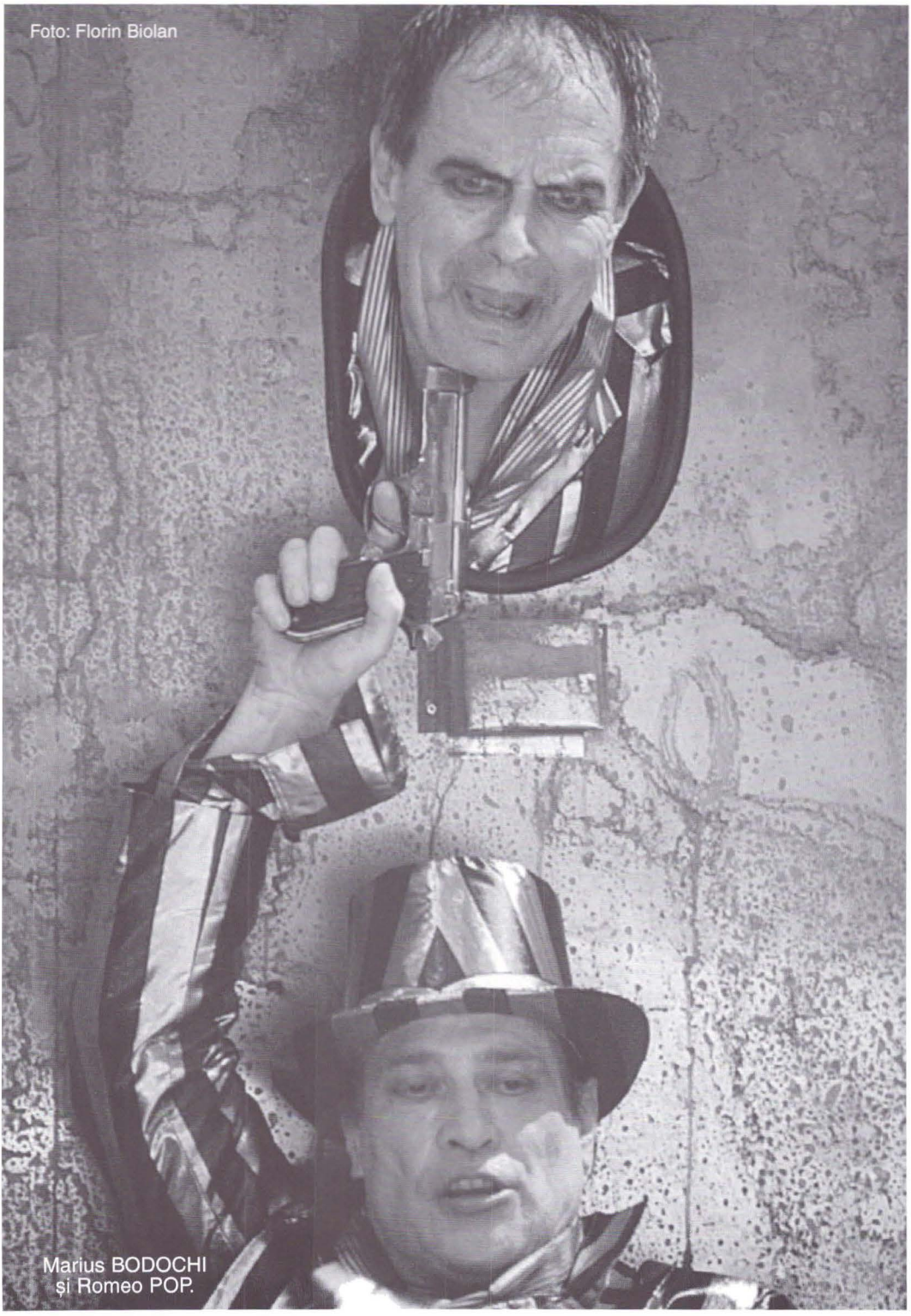
Restul distribuției, deși incluzând interpreți de primă mână ca Răzvan Vasilescu, Cornel Scripcaru, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu, precum și alți actori de valoare, pare a constitui doar un auditoriu pentru personajul principal, pe care-l ascultă, încremeniți, cu atenție și stupoare, fără să înțeleagă mare lucru. Jocul secund este practic inexistent, fiecare își execută prestația cu acuratețe, după care, rămâne inert. Ni se oferă, astfel, mai curând un recital decât un concert. Ascultăm textul sofisticat și inteligent ca într-un spectacol-lectură, apoi luăm cartea din raft, pentru a o înțelege mai bine.

Teatrul „Bulandra" – Henric al IV-lea **de Luigi Pirandello. Regia: Liviu Ciulei; decorul: Octavian Neculai; costumele: Maria Miu; lumini: Ion Lazăr. Distribuția: Marcel Iureș (*Henric IV*), Camelia Maxim (*Marchiza*), Răzvan Vasilescu (*Baronul Belcredi*), Cornel Scripcaru (*Doctorul*), Andreea Bibiri (*Frida*), Șerban Pavlu (*Di Nolli*), Valentin Popescu, Mihai Verbițchi, Alin Olteanu, Cătălin Farcaș, Emanuel Pârvu. Data premierei: 16 iunie 2005.**

Antoaneta IORDACHE

Viitorul e...un etern trecut?

Despre inanitatea fiziologică a personajelor de a depăși simptomul „rădăcinii lor bolnave" vorbește acest spectacol-avertisment. Elementele scenografice semnalează *teza* viziunii și totodată *locația* straniei fulgurații ionesciene, din primul moment. „Suntem prinși" înăuntrul unui fragment de tub, în față cu o scenă desigur circulară, spectatori și actori „vegheați" deopotrivă de însemnele eșafodajului ideologic marxist.: „Lenin" în racla sa, dar și multiplicat fotografic, costume ce nu individualizează – și care „evoluează" în uniforme, aplicații metalice indubitative (secera-și-ciocanul, steaguri și stele „roșii"). O lume cu orizonturi întrutotul recognoscibile. Altfel spus: zona trecutului fixist, minimal, comun, în care „și-a băgat autoritatea" un idiom istoric, deștrămând limbajul realităților sensibile. Trei generații de „pietoni prin istorie" se succed în scenă – își eliberează textualitatea nefirească, doar aparent articulată; la capătul straniului lor drum, doar parțial inteligibil, nu există decât indicatorul „dezesperant" al întoarcerii la punctul de pornire – personaje marcate mental, metabolic, molecular de faptul brut al apartenenței la „rasa" de origine. Nivelul problematic grav e însoțit în oglinda scenică de șarje spectaculoase, muzical-coregrafice, în regim parodic. Momentele



Marius BODOCHI
și Romeo POP.

acestea – bine susținute de actori – „rup ritmul" solemnității apăsătoare induse de cadrul plastic; mai important: nuanțează ciudatele atitudini, relații, acțiuni ale echipei, întregind definiția lumii din care grupul simbolic face parte. „Show-ul" deconspiră, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, dă măsura șocului ideatic (în speță marxist) suferit de personaje, arată profunzimea alterării la care s-a ajuns. Angajamentul (în show) e total, „randamentul" de asemenea total, rezultatul „care se vede" descrie largul ridicol în care s-au scufundat personajele. Un râs violent, șarjat, al unui „Lenin" grotesc (evident, reanimat) „trage cortina " ... viitorului, aici. Intâmplarea la care am asistat era „trasă de sfori", manevrată, manipulată; finalul reprezentației nu face decât să pună obstinat accentul asupra evidenței. Toate vor continua precum au început. Din trecutul personajelor nu există nici o ieșire. Odată destrămat limbajul, e spartă și oglinda realităților sensibile. „Să împingem acțiunea scenică până la paroxism" pare să spună Măniuțiu, reiterând o idee teatrală a lui Eugen Ionescu. In reprezentație, limita paroxistică e atinsă frecvent, zonele dramatice devin, însă, progresiv previzibile, iar actorii le „desfășoară" de la o clipă încolo parcă obosiți. Teoria viziunii regizorale își recuperează vivacitatea prin intermediul zonelor interpretative la limita comicului, parodicului – în care excelează Marius Bodochi, George Ivașcu și , de altfel, toată distribuția.

Theatrum Mundi – *Viitorul e în ouă* **de Eugen Ionescu; traducerea: Vlad Russo și Vlad Zografi; regia: Mihai Măniuțiu; decorul și costumele: Iuliana Vâlsan; muzica originală: Gabriel Basarabescu; coregrafia: Mihai Mihalcea. Cu: George Ivașcu, Dana Pocea, Marius Bodochi, Raluca Penu, Irina Bârlădeanu, Ilie Georgian, Ioana Flora, Romeo Pop, Carmen Stimeriu, Daniela Ioniță, Mihaela Modorcea, Gabriela Modorcea. Premiera: iunie 2005.**

Irina IONESCU

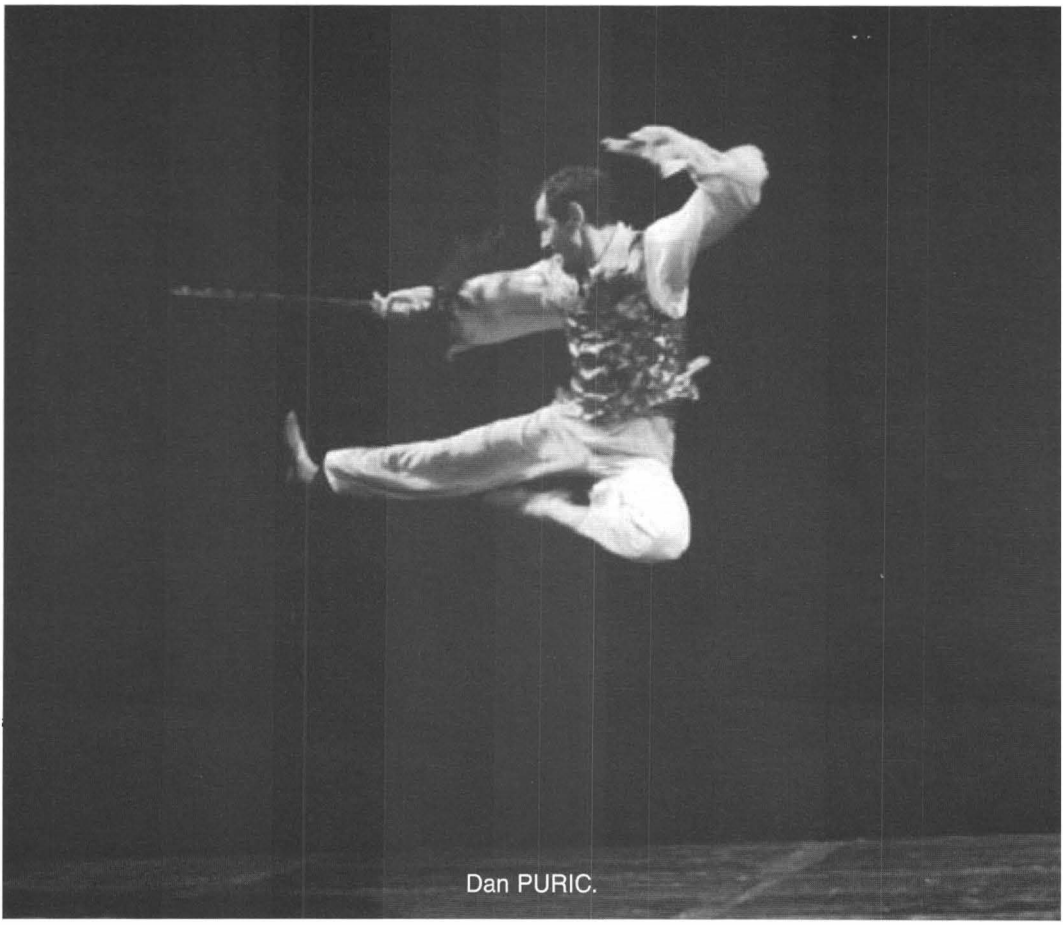
Puric în DON QUIJOTE – ambalaj universal

Chiar și o capodoperă scrisă într-o limbă vorbită în zeci de țări, de sute de milioane de oameni – ca limbă maternă, oficială sau străină – cu n+1 traduceri și ediții publicate ar putea fi în teatru mult mai mult decât era. Pentru Dan Puric devine – oricum – aproape totul. Sau de toate.

Este un pic dintr-un western à la John Wayne/Clint Eastwood – obligatoriu la granița cu Mexicul, un simulacru de tango argentinian și o bucățică puternic colorată din Cuba lui Castro, a sovieticilor din Piața Roșie, a ferestrelor și a ierburilor cu miros pregnant din Red Light District-ul olandez. Mai are ceva și din zgomotul Berlinului, în plin Love Parade – unde sunt la mare preț tricourile Che Guevara.

Este o montare cu foarte multe scene care nu se susțin, fiind exagerate și extravagante sau doar improvizații simpliste – derivând din sensuri absolut primare. Chiar dacă, unele dintre ele sunt mult mai valoroase decât fragmentele reluate, *autopastișe*, cu impact la public deja verificat.

Deși începe foarte ușor, chiar frumos și relaxa(n)t, având aspectul unei ediții ilustrate, e adevărat – una de lux, cu imagini frumos colorate și luminate, montarea



Dan PURIC.

trece extrem de repede la arte marțiale, dans, step, proiecții video, desene animate cu mori de vânt și mecanisme infernale. Alunecă spre interpretări din ce în ce mai filosofice și mai complicate, alungând plictisul prefigurat inițial și înlocuindu-l cu o aglomerare de expozeuri academice, reprezentate în totalitate sau doar sugerate scenic.

Spre final, se oprește asupra unui cornentariu mistic creștin. Își pregătește terenul și-i „redă omului taina de a fi om". Înalță la propriu personajul simbolic căruia Cervantes îi spusese foarte clar și extrem de simplu: „Tu, omule, ești ceea ce poți deveni!" Miez filosofic bine delimitat și pus în pagină. Mai ales sonor.

În *Don Quijote*, Puric înconjoară încă o dată lumea europeană, creștină, tot mapamondul, de fapt – dar mai obosit ca niciodată se odihnește îndelung în brațele Dulcineei sale și apoi, se desprinde ușor spre alte taine...

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București, Compania „Passepartout D.P.", Fundația „Art-Production", Institutul Cervantes și Ambasada Spaniei la București – Don Quijote **de Miguel de Cervantes. Scenariul și regia: Dan Puric. Costume: Doina Levintza. Decoruri: Cristian Pepino. Coregrafia: Svetlana Zotina. Distribuția: Dan Puric, Constantin Dinulescu, Carmen Ionescu, Ileana Olteanu, Violeta Totir, Silviu Oltean, Mircea Cristescu, Antoanela Vlădescu, Daniela Trofim, Nadejda Dumitriu, Mihaela Ailincăi, Claudia Susanu, Elena Valentina Popa, Ana Pepine, Ștefan Ruxandra, Toni Dumitrescu, Relu Poalelungi, Alexander Mustață, Adrian Nour, Vadim Rusu, Paul Cimpoieru, Toma Cuzin, Daniel Făt, Radu Micu, Gabi Călinescu. Data premierei: 23 aprilie 2005.**

Târgoviște

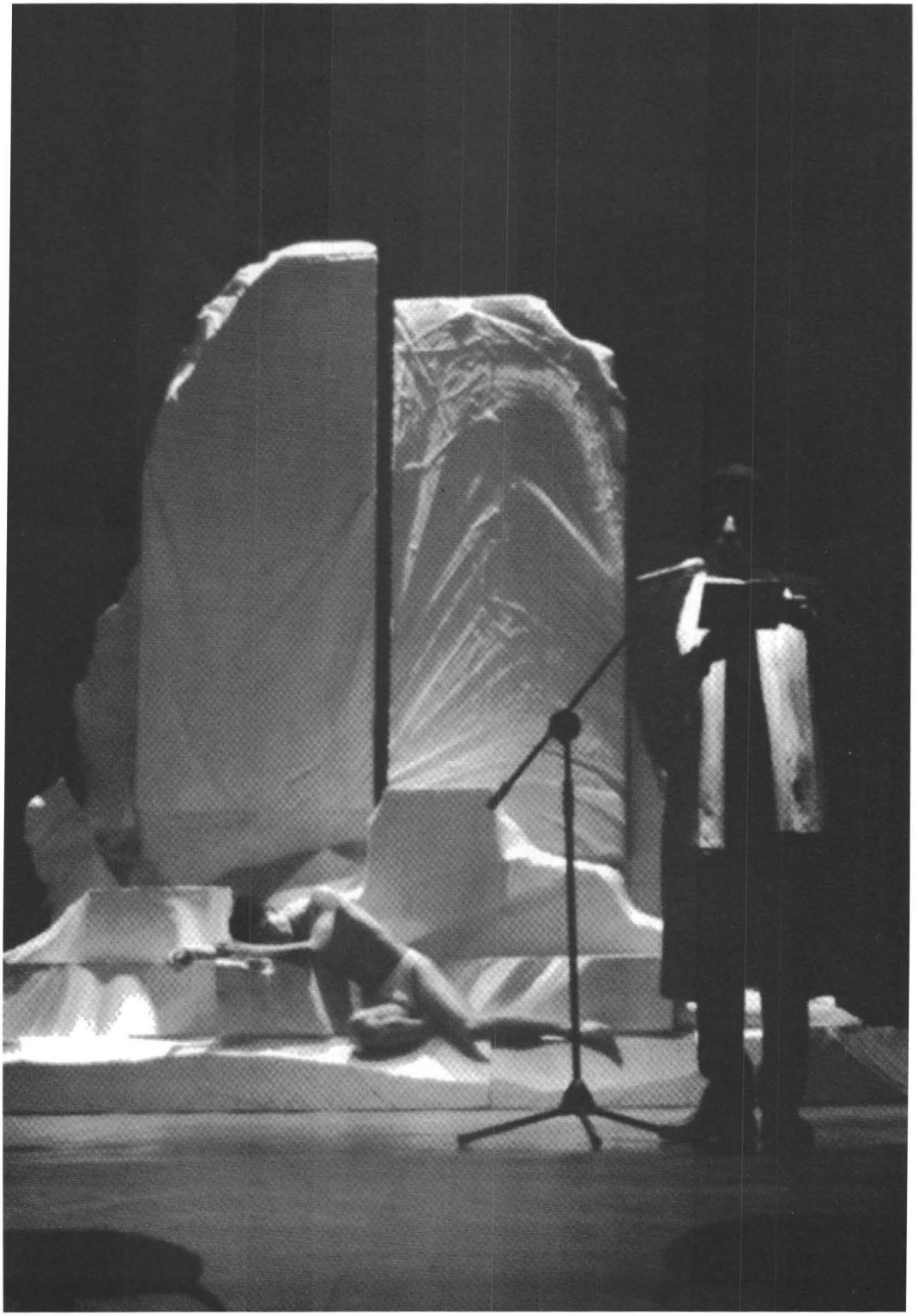
Ion CAZABAN

Partea nevăzută a Ghețarului

Mereu exigent și interesant, repertoriul teatrului din Târgoviște a inclus, spre sfârșitul stagiunii, *Visele călătorilor de pe „Titanic"*, spectacol care, prin factura sa, înclinăm să-l numim un poem coregrafic. Gândit și realizat de Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu, este mai mult decât evocarea naufragiului teribil care a cutremurat lumea străbunicilor și bunicilor noștri. Și cum visul predispune de obicei la o descifrare, oricât de incertă, cronicarul va fi pus în situația să facă față ambiguității semnelor scenice, dar și metaforelor și simbolurilor onirice, venite din profunzimea subconștientului. Sunt viziuni preletale din „somnul frate-al morții", cum scria Eminescu? Sunt vise care sublimează emoțional o experiență terifiantă sau vise care prevestesc ciudat? Iar pentru o adecvată, dacă nu foarte pertinentă, raportare a semnelor din care este constituit spectacolul, ne vom întreba care este visătorul și cine cel visat? Poate că toate acele personaje anonime, dependente de o anume stilistică vizuală, legate activ între ele, se visează unul pe altul. Nu insistăm. Să spunem că sunt vise născute din teribilul eveniment, referitoare la acesta – dar, în spectacol, încărcate de premoniții cuprinzătoare pentru secolul dezastrelor care începea...

O posibilă „cheie" ar fi femeia cu valiza, prima apariție care se înscrie violent în spațiul scenei: femeia aleargă pe loc, fără să înainteze, fluturându-și părul, cu mișcări disperate, neputincioase. Aruncă priviri înfricoșate spre aisbergul ce-i stă implacabil în spate. Gesturile repezite cu care își deschide valiza, scoate lucrurile și le pune la loc, se dezbracă impulsiv, sunt gesturile spaimei și neputinței. Imaginea ei de prolog va reveni cu mișcări identice, ca o concluzie a spectacolului. La fel ca ea, alte femei cu valize – călătoare condamnate la naufragiu – vor apărea, rezumând proporțiile catastrofei. În muzica agitată, apoi solemnă, ce le însoțește, pot trimite semnificativ, mai departe, la destinul individual sau colectiv, hărăzit de istorie refugiaților, deportaților, emigranților care au umplut vapoarele și trenurile secolului al XX-lea. Printre elementele scenografice, vom regăsi copăcelul glacial, translucid, negativul unui simbol al vieții – racord cu alt spectacol al lui Măniuțiu, din „ciclul morții", *Shoah*...

Structurate poematic (sesizăm fraze și pasaje, metafore și simboluri), rezolvate coregrafic, *Visele călătorilor*...sunt concepute ca o succesiune de apariții sugestive, de vedenii obsedante într-un montaj oniric: suprarealist – prin modul cum au folosit visele, suprarealiștii; și filmic – pentru cei care au considerat filmul înrudit cu visul. Pentru acele apariții, vedenii, transfigurări mai mult sau mai puțin dezvoltate, există o cauză inexorabilă, unică, inevitabilă. În lumina albăstruie, de noapte nordică, Ghețarul din adâncul scenei rămâne o permanență fantasmatică, magnetică, spre care se îndreaptă continuu privirile și mișcările personajelor. Este spectrul alb al Morții, la care vor ajunge în ultimă instanță.



Dacă am deosebit corect, în spectacol ar coexista câteva moduri de reprezentare, gestualitatea emblematică şi mişcarea simbolică fiind predominante. Cele mai simple – implicate însă în dezvoltări şi momente persistente, reluate la alt nivel – sunt fuga personajelor pe loc şi freamătul violent al braţelor, indicând spaima, dar şi împotrivirea fiinţei aflate în preajma morţii, uneori parcă lupta cu valurile, potrivit situaţiei tragice. O lumină roşie semnalizează neîncetat, monoton, fără efect, vaporul în maximă primejdie. Convulsia braţelor, cu înălţări tensionate, dar şi cu frângeri ostenite, duce spre abandonul final. Mişcarea de rotire poate deplasa întregul trup sau doar braţul, umărul. Încercare de desprindere centrifugă, dar şi imagine a înlănţuirii cuplului. Uneori, rotirea se accelerează cu o putere ameţitoare (aşa se întâmplă când vasul naufragiat e înghiţit în bulboana apelor). Acestea sunt, însă, indescriptibile – cuvintele ar dilua tensiunea dramatică a mişcării „în doi, în trei / în câte vrei" (cum vedea Arghezi „jocul" de-a moartea). Bărbaţii se deplasează lent, solemn, femeile îşi smulg părul din cap – cu toţii vor fi cuprinşi de panică nebună, aleargă, cad şi se ridică repetat... Dacă n-ai şti că interpreţii care execută această coregrafie contrapunctică, de un dinamism fluctuant, sincopat, sunt tineri actori uimitor adaptaţi, ai spune că asişti la performanţa unor dansatori profesionişti îndelung pregătiţi!

Pe alt palier stilistic, se inserează ilustrativ, recognoscibil, apariţia femeilor în costume elegante de epocă şi a bărbaţilor cu joben, luând atitudini consacrate, stereotipe. Acum, spectacolul permite o tonalitate ironică, un contrast uşor de remarcat. Semnificaţia se extinde la o civilizaţie care, crezând în prestigiul puterii şi bogăţiei sale, considerându-se solidă şi asigurată, va constata că toate au fost formă iluzorie. Scufundarea „Titanicului", anunţată la microfon de un personaj în ţinută oficială, a însemnat o incredibilă risipire a iluziilor. Sau a altui vis, cu ochii deschişi. Alte două personaje ascultă cu pălăria în mână, ca la mort, dar cu evident aer comic, un inventar imens, mergând de la datele tehnice formidabile la conţinutul amănunţit al diferitelor compartimente – cele ce au fost vasul „Titanic" şi s-au dus la fundul oceanului. Inventarul sună ca o reclamă postumă şi e completat cu exerciţii atletice, o veritabilă demonstraţie culturistă... Pe un scaun, la rampă, o femeie râde nervos, nestăpânit, îndelung.

Altă femeie, în alb, cu o ceaşcă de ceai în mână, lovind-o zgomotos cu linguriţa, schiţează sonor momentul matinal când a sosit vestea uluitoare a naufragiului. Pentru că naufragiul a fost o trezire la realitate, când dorinţa de viaţă, manifestată prin Eros, va ceda unui Thanatos invincibil. Cei aşezaţi pe scaune, femei şi bărbaţi, cu faţa la public, exprimă caractere distincte şi, treptat, spaima care-i uneşte. În picioare, vor forma cupluri, vor dansa. Mişcarea variază: femeia care alunecă inert, somnolent, de pe panta Gheţarului, în braţele bărbatului atletic, este rotită delicat, sentimental. Dar neliniştea reprimată se descoperă în agitaţia trupurilor. Legănarea dansului va aduce un calm trist, resemnat. Bărbaţii vor purta femeile pe umăr, spre gheţar, unde, pentru ultima oară, se vor îmbrăţişa cu disperare. „Vino somn ori vino moarte" – pare să fie refrenul tăcut al tuturor celor care vor cunoaşte curând partea nevăzută a Gheţarului.

Teatrul „Tony Bulandra", Târgovişte – Visele călătorilor de pe „Titanic". **Scenariul şi regia: Mihai Măniuţiu; coregrafia: Vava Ştefănescu; scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Silvia Gâscă, Sebastian Bălăşoiu, Vitalie Ursu, Georgiana Mazilescu, Romi Moruţan, Maria Nicola, Irina Melnic, Corneliu Jipa, Sorin Ionescu, Clara Flores, Liviu Vlad, Rodica Ursu, Laura Voicu, Radu Ciobănaş. Data premierei: 24 aprilie 2005.**

Cluj-Napoca

Woyzeck, contemporanul

Nu demult, în această revistă, număram nu mai puțin de șapte montări cu *Woyzeck*, drama lui Büchner, văzute pe scenele noastre, în regia lui: George Teodorescu, Radu Penciulescu, Alexa Visarion, Mircea Marin, Tompa Gábor, Dragoș Galgoțiu, Radu Apostol – toate meritând să fie incluse într-un studiu comparatist. Există, în textul piesei, sensuri, niveluri dramatice, referințe de viață ce pot fi relevate și dezvoltate în propria lor relație cauzală sau, peste timp, în șocanta lor actualitate. Cu perspective, profunzimi și complexități deosebite, cele șapte montări – dincolo de reușita sau nereușita intențiilor – ne-au rămas în minte ca tot atâtea justificate opțiuni de spectacol (la una dintre edițiile cvadrienalei de la Praga, studenții olandezi își rezolvaseră machetele pentru *Woyzeck*, tema de examen, într-o gamă largă, firește contradictorie, de stiluri și procedee plastice).

În eseul regizoral propus de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, lumea lui Woyzeck pare ajunsă la ultimele consecințe ale debusolării și dezumanizării. Au dispărut personaje care alcătuiau un fond tipologic, explicativ, de reacții individuale și colective. Concentrarea clarifică tăios semnificația de-acum. În viața de fiecare zi a pușcașului Friedrich Johann Franz Woyzeck, sunt

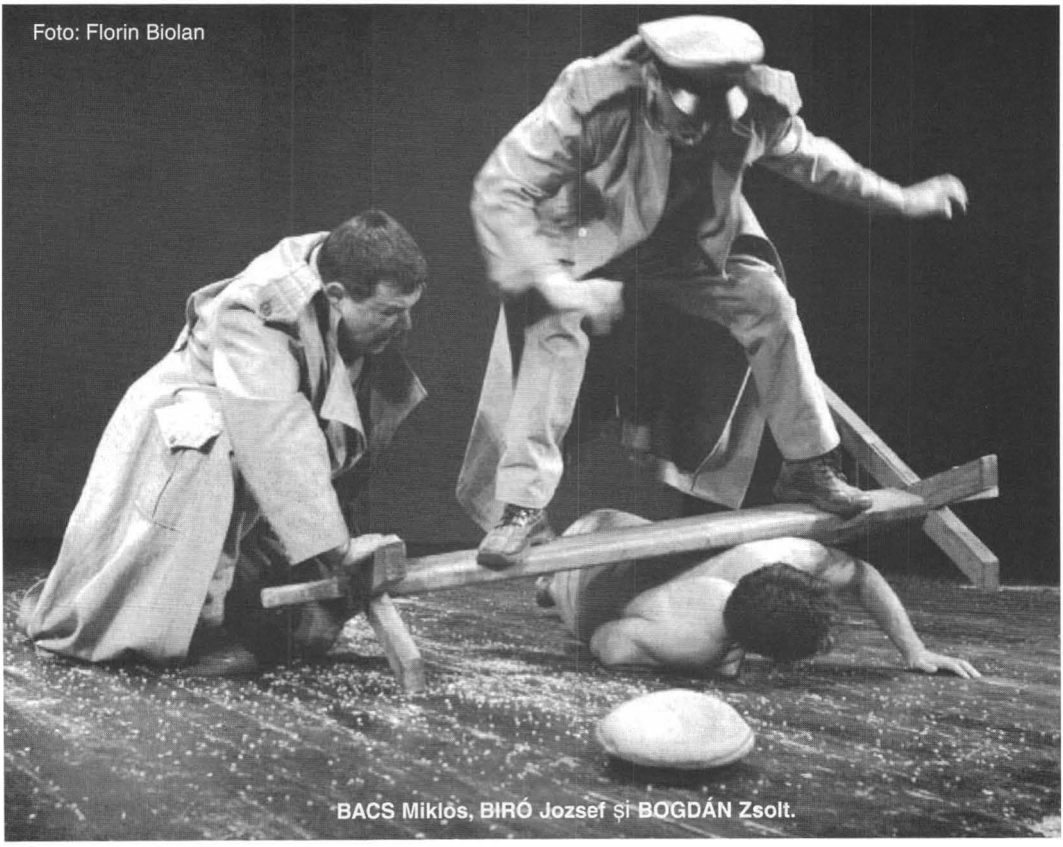


Foto: Florin Biolan

BACS Miklós, BIRÓ Jozsef și BOGDÁN Zsolt.

numai soldații, superiorii, comandanții, din cazarma orașului. Și Maria (femeia cui?), urmărită și înconjurată de ei, la discreția lor. În montări anterioare, uniforma militară îmbrăca fizicul impunător al masculului irezistibil ori, dimpotrivă, o caricatură ce-și debita grav inepțiile. De astă dată, uniformele se înmulțesc și se arată a fi costumele unei maxime alienări. Socotim aliniere agresiva abrutizare și vizibila marionetizare, extinse la toți. Se adaugă pornirile sadice, sub variate pretexte, plăcerea de a-l batjocori și tortura pe celălalt, pofta brutală de a-l supune și stăpâni. Ceea ce vedem, în succesiune violentă, sunt figurile și formele acestei cumplite stări mentale, dintr-o lume unde, ordinul constrângerii (ordin vicios, dublat de faptă iresponsabilă) a înlocuit ordinea divină, oricât s-ar pomeni numele Domnului. În viziunea lui Mihai Măniuțiu, nu coboară de sus nici un înger salvator, ci doar niște fantoșe cu mitraliere, avangarda unei posibile armate de roboți fără suflet...

Woyzeck este expus privirii din primul moment, când publicul se va afla în preajma lui pe scenă, într-o așezare „neconvențională". Publicul îl va găsi pe acel om care, dezgolit până la brâu, mănâncă grăbit mazăre, mestecă mecanic, cu ochii ficși. Spectacolul îi va spune numele și îi va rezuma existența tragică. Pentru început, lumina ne arată doar un trup în așteptare, printre câteva primitive capre de lemn și două cilindre prelungi, de tablă, dotate ciudat cu sârme de contact și mici ecrane. Cei doi, care pătrund brusc, îl prind, îl îndoapă cu mazăre, hohotind batjocoritor, și-l atașează la aparatele cilindrice, declanșând semnalizări electrice.

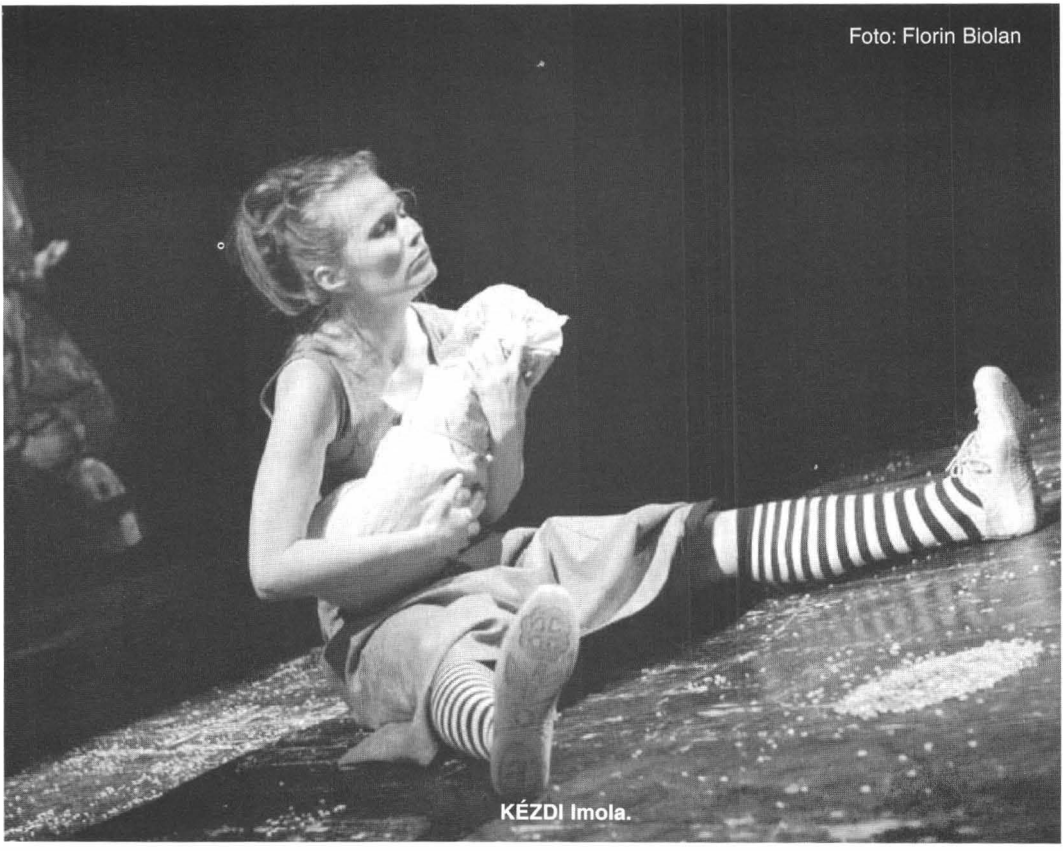


Foto: Florin Biolan

KÉZDI Imola.

Aceşti torţionari sunt Căpitanul şi Doctorul, pentru care Woyzeck nu-i decât un cobai, într-o experienţă confundabilă cu tortura. Gesturile sunt elocvent necruţătoare. Tehnica lor este elementară şi complicată, cum a fost totdeauna tehnica torturii, în trecutul secol XX, dar şi în secolul XXI. Pe micile ecrane, ca şi pe altul mare, cinematografic (cum obişnuieşte „media" de azi), apare expresia durerii de pe faţa lui Woyzeck, gura deschisă într-un urlet mut – suferinţa celui torturat nu trebuie să se audă... Imaginile virate în roşu, în albastru accentuează aluzia la cruzimea transformată în spectacol. Suspendat cu braţele desfăcute în cruce, chinul trupesc a lui Woyzeck va fi asemeni cu suferinţa lui Christos răstignit. Plusul anormal de energie pentru a umili şi frânge un trup, care nu se opune, îl vom regăsi deseori în cruzimea voioasă a acţiunilor.

Când va fi abandonat, trupul lui Woyzeck va continua să tresară, într-un tremur necontenit (menţionat undeva şi de Büchner). Suferinţa sa continuă: zvâcnete nestăpânite, mişcări dezordonate, dezechilibrate – şi din nou mazărea mestecată automat, pe când palmele-i lovesc spasmodic genunchii. Bogdán Zsolt dă rolului o expresivitate (neo)veristă, o mecanizare tragică (nu comică, bergsoniană) a întregii fiinţe. Trupul său nu mai este al său, mişcările repetate indică marioneta. O marionetă, paradoxal, cu sensibilitate acută, de vietate ameninţată, hărţuită de toţi şi de toate. Dincolo de ce-i aduc simţurile, mai este şi presimţirea vidului invizibil, a morţii la pândă (nu e doar dimensiunea superstiţioasă a spaimei din cele spuse prietenului Andres: „Vezi fâşia albă? Acolo se rostogoleşte un cap!" – anticipând drama preexpresionistă a lui Wedekind). Mersul său grăbit, fugărit, dezorientat, va fi multiplicat – generalizat astfel – de mişcarea altor soldaţi ce par şi ei fugăriţi şi înfricoşaţi. Poate, tot de presimţirea morţii. Portretul personajului central, precizat de la început, este integrat într-o stare umană de ansamblu. „Încorporare" – termen consacrat – capătă, aici, un tragism existenţial evident, inseparabil de o fiziologie tragică a trupului, supus fără răgaz determinărilor ostile.

În această lume, Maria, târfă şi mamă, va fi singura fără uniformă, alte semne arătând-o însă, şi pe ea, prinsă în procesul alienării tuturor. Dacă Woyzeck cedase (cum se vede încă de la început), Maria va ceda sub ochii noştri. Woyzeck a cedat o dată pentru totdeauna – Maria cedează de fiecare dată („e tot una", judecă ea). Probabil, deliberat, straşnicul Tambur care o va poseda, este asociat cu Nebunul, prin distribuirea aceluiaşi interpret. Maria se mişcă precipitat, cu o expresie de veselie beată. O definesc gesturile stridente, poziţiile indecente. Dar şi felul cum îşi saltă greoi braţul, din umăr, ca o aripă rănită. Sau pruncul ţinut înălţat, parcă semnalizând cu el în toate direcţiile. Soldaţii o reţin, o înghesuie, o sărută cu sila, într-o dezlănţuire stărnită vizibil de alcool. Pentru distracţie, nu vor mai fi bâlciul şi menajeria, ca în piesă, ci ecranul cu proiecţii şi căluţul-balansoar. Văzută pe ecran, Maria se leagănă cu o plăcere copilărească pe faţă, totodată de un puternic erotism care nu le va scăpa soldaţilor. Petrecerea cazonă – strigăte, rânjete, izbucniri obscene, lovituri violente – este un iureş al instinctelor nestăvilite. Această instinctualitate eliberată o precizează şi travestiul animalier, preluat de Maria de la Tambur, când vor face sex în mijlocul veseliei alcoolice.

Doar credinciosul Woyzeck îşi îndreaptă spre cer furia neputincioasă: „Cum de nu stinge Dumnezeu soarele?" Palmele sale tremură, mânia sa se manifestă în genunchi, cuvintele nu sunt ale lui, în ele se aude îndemnul altuia: „Înjunghie căţeaua!". Woyzeck este manipulat în actele sale, dictate sau interzise, în împrejurări care anihilează sentimentele şi relaţiile cele mai omeneşti. A existat,

totuşi, un moment unic de duioşie, scurt, întrerupt, când Maria îl mângâie pe Woyzeck: „băietaş!"... Deşi diminutivul poate dovedi, din contra, o distanţare în avantajul Tamburului viril. Uciderea Mariei, schiţată scenic, va fi, pentru soldaţi, un spectacol violent, cruzimea lui le va satisface imaginaţia şi instinctele.

În viziunea regizorală, Nebunul are, deloc întâmplător, o pondere semnificantă specială. Lui i se atribuie, acum, povestea copilului singur – poate propria poveste, de la singurătate la nebunie fiind doar un pas... El îi va lua copilul Mariei, dispărând apoi în întuneric. El îi va da lui Woyzeck cuţitul crimei şi tot el îl va suprima cu acelaş cuţit. Nebunul intervine decisiv în destrămarea trinităţii Bărbat–Femeie–Copil. Semantica vădită a spectacolului relevă descompunerea vertiginoasă, delirantă, a acestei trinităţi. Toate se petrec într-un ritm accelerat, scăpat de sub controlul raţiunii, sub impulsuri obscure. Jocul violent cu pistolul, introdus de regizor, se inserează perfect în paroxismul situaţiei generale. Abrutizarea şi marionetizarea sunt rezultatul manifest al degradării reciproce şi terorii colective. După moartea lui Woyzeck, prietenul său Andres începe, şi el, să se mişte automat, ca o marionetă...

Aşa cum apare, în spectacol, esenţializată prin câteva simptome precise, lumea lui Woyzeck este mânată de o energie tulbure, distructivă, se zbate fără ieşire şi piere într-un acces de nebunie. Într-o scenografie selectivă, funcţională (Mc Ranin), interpretarea a răspuns, credem, impecabil, solicitărilor regizorale, a susţinut tot ce am comentat până aici: intensitate ritmică, imagini dinamice, aluzii bine dozate la actualitate, personaje clar conturate şi apoi topite în magma fierbinte a mişcării tuturor (concepută de Vava Ştefănescu).

P. S. În recenta premieră a lui Mihai Măniuţiu, *Viitorul e în ouă* (Theatrum Mundi), tânărul Jacques şi tânăra Roberta sunt şi ei, supuşi unei experienţe „ştiinţifice". De astă dată, Doctorul şi Căpitanul – care experimentau cu Woyzeck, – sunt înlocuiţi de propriii lor părinţi. Având o continuitate de teme şi motive, uneori de elemente scenice concrete, spectacolele lui Măniuţiu apar firesc, explicabil înrudite, încatenate, racordate, şi nu-i nimic de reproşat în asta. Eugen Ionescu a scris un text spiritual, foarte amuzant, care, „simte enorm şi vede monstruos" absurdul existenţei (familiei) burgheze – şi nu vom uita cum Tompa Gábor, în *Jacques şi supunerea*, i-a pus, în imagini, consecinţele periculoase... În regia lui Măniuţiu, devine un pamflet politic, modelat după circ şi cabaret (cum procedase, într-altă modalitate, cu *Lecţia*). Este o şarjă incisivă, de largă deschidere şi rememorare istorică, în care Jacques şi Roberta sunt cuplu agresat, supus experienţei ce va asigura „viitorul rasei", probabil geneza „omului nou". Aşa cum şi-au dorit dictaturile secolului XX, chiar dacă oamenii nu şi-au dorit. Mazărea lui Woyzeck a fost înlocuită cu lozincile unor utopii contra naturii. Jacques este, de astă dată, centrul tragic al unui cerc animat grotesc, un cerc care se desface şi se reface perseverent, sub alt chip, cu alte uniforme... Tinerii siliţi a perpetua rasa nu mai sunt îndopaţi cu mazăre, dar suferinţa lui Jacques, zbuciumul şi gemetele sale, când este prins în păienjenişul de sârme şi tuburi, nu pot să nu ne amintească de Woyzeck într-o stare similară. Şi implicit, de istoria ce le-a fost dată...

Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca – Woyzeck **de Georg Büchner. Regia: Mihai Măniuţiu; decorul: Mihai Constantin Ranin (Mc Ranin); costume: Valentin Codoiu; coregrafia: Vava Ştefănescu. Cu: Bogdán Zsolt, Kézdi Imola, Bacs Miklos, Biró Jozsef, Hatházi Andras, Salat Mihai, Dimeny Aron, Orban Atilla, Sinko Ferenc, Molnar Levente, Laczko Vass Róbert, Gallo Ernó, Buzási Andras, Fogarasi Alper. Data premierei: 2 aprilie 2005.**

Roxana CROITORU

O idee salutară, dar...

Trandafiri cu ochi negri e titlul ultimei premiere din această stagiune la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Spectacolul face parte dintr-un proiect cultural care aduce în prim-plan etnia rromilor şi e iniţiat de teatrul clujean împreună cu regizorul Alan Lyddiard din Marea Britanie, director al Newcastle Ensemble.

Alan Lyddiard a mai organizat în 2003, la Newcastle, un festival de cultură şi civilizaţie în care au evoluat artişti şi ansambluri ale etniei rrome din Europa de Est, Franţa şi Spania. Atras de spiritualitatea acestei culturi exotice şi puţin cunoscute, regizorul britanic propune un spectacol inspirat din eposul şi etosul rromilor. Scenariul alcătuit cu har de dramaturga Kelemen Kinga nu e un text dramatic propriu-zis. Se bazează pe vechi balade, bocete, poveşti, legende, cântece transmise din generaţie în generaţie, în arealul transilvan.

Un popor nomad ale cărui legi şi obiceiuri imuabile de marginali au dezvoltat o fabuloasă ştiinţă a povestirii. Oralitate exploatată în spectacolul care se construieşte în jurul celei mai profunde şi definitorii trăsături a lor, a rromilor: dragostea şi gelozia.

Doi tineri, o fată şi un băiat sortiţi unul altuia de părinţi şi de mica lor comunitate sunt pregătiţi de nuntă. În toiul pregătirilor, rând pe rând, participanţii leagă o acţiune, o vorbă, de un fapt întâmplat, o pildă, un cântec sau un dans. Poveştile reînvie tradiţiile, viaţa lor de nomazi, în acompaniamentul orchestrei *live.* Spiritelele se încing, mireasa e dorită de un altul şi înfruntarea cu mirele duce la moartea celui din urmă. Spectacolul debutează şi se încheie cu bocetul ritual de la căpătâiul morţilor.

Ideea acestui gen de spectacol e binevenită în repertoriul teatrului şi e demnă de apreciat dăruirea trupei de actori, muzica originală a compozitorului Iosif Herţea, decorul sugestiv şi costumele într-o cromatică deosebită a scenografei Carmencita Brojboiu, desenul coregrafic al Tamarei McLorg.

Ceea ce e de neînţeles e cheia în care regizorul tratează firea etnicului rrom. Un popor definit în memoria colectivă ca un temperament vulcanic, pătimaş, cu sânge clocotitor şi iute la mânie, în spectacolul lui Alan Lyddiard e leneş în reacţii, aşezat, cumpănit. Eroarea e în primul rând de distribuţie: tânăra interpretă a miresei (Nagy Eszter), este o posibilă bună actriţă, dar în nici un caz temperamentala pentru care se înjunghie junii.

Spectacolul începe din sală cu un bocet răscolitor, interpretat magistral de Panek Kati. E tensiunea care ar fi trebuit să imprime ritmul spectacolului pâna la drama finală. Dimpotrivă, ai tot timpul senzaţia, din felul trenant în care se joaca, că în actori e o energie vulcanică pe care trebuie să şi-o reprime.

O ideea salutară, dar fără un rezultat pe măsură.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Trandafiri cu ochi negri. **Regia: Alan Lyddiard (Marea Britanie); decor şi costume: Carmencita Brojboiu, compoziţia şi ilustraţia muzicală: Iosif Herţea, coregrafia: Tamara McLorg (Marea Britanie), dramaturgia: Kelemen Kinga, asistenţi dramaturgie: Halmen Krisztina, Vajna Noemi. Cu: Nagy Eszter, Salat Lehel, Dimeny Aron, Boer Ferenc, Panek Kati, Molnar Levente, Sinko Ferenc, Orban Attila, Laczo Julia, Bogdan Zsolt, Csutak Reka, Laczko Vass Robert, Kezdi Imola, Varga Csilla, Vindis Andrea, Ambrus Emese, Boldizsar Emoke, Gallo Erno, Buzasi Andras, Senkalszky Endre. Orchestra: Deak Sandor, Albert Szilard, Adela Moldovan. Data premierei: 25.05.2005.**

Târgu Jiu

Mircea GHIȚULESCU

Umor metafizic cu Cornel Udrea

Dacă ne gândim bine, absurdul s-a născut din conversația conjugală. Cel puțin așa reiese din acel manifest al „teatrului absurd" care este *Cântăreața chelă* de Eugen Ionescu. Că este inimaginabil unde poate duce un dialog dintre soț și soție ne demonstrează și Cornel Udrea în semicomedia *Raiul, prima pe dreapta* pusă în scenă de clujeanul din Suedia Zoltan Schapira la Teatrul „Elvira Godeanu", din Târgu Jiu. Familia ionesciană din tren (*Cântăreața chelă*) sau de pe insulă (*Scaunele*) este la Udrea o „familie de bloc", locul blestemat la coabitare al vieții urbane moderne, unde niciun mister nu e cu putință. Domnul și Doamna Palade nu au ajuns, ca soții Smith din *Cântăreața chelă*, la acel grad de alienare încât să uite că locuiesc în același oraș pe aceeași stradă, în același apartament și că au același copil, dar nu sunt departe de a deveni absurzi. Doar că, la Cornel Udrea, absurdul capătă reprezentări religioase. Depășesc și ei pragul rațiunii dar li se năzare că în apartament a intrat Arhanghelul Gabriel, îngerul lor păzitor, sub înfățișarea unui cerșetor, să îi anunțe că „a sunat ceasul". Printr-o alchimie de care niciodată Cornel Udrea nu a fost străin, nu soții Palade se transformă în îngeri, ci îngerul se transformă în om cu numele angelic de Serafim. Zoltan Schapira (scenografia – Vioara Bara, psihodesign – Olivia Costea, coregrafia – Mariana Ghițulescu) a îndepărtat tot ce ține de realismul comic al lui Cornel Udrea care păstrează un contact permanent cu actualitatea imediată (așa cum îi stă bine unui umorist), înclinând balanța în favoarea dimensiunii metafizice. El recompune o „legendă a secolelor" cum spunea Victor Hugo, o evoluție a speciei umane în care asistăm la deșteptarea îngerului, la căderea lui și la întoarcerea în somn. Eugen Titu, atletic, mobil și ceremonios interpretează fără ezitări aceste ipostaze situate la frontiera dintre real și imaginar. Domnul și doamna Palade nu sunt decât versiuni terestre degradate ale omului originar. Totul este transferat din profan în sacru. Reprezentările realiste care explică omul sunt înlocuite cu cele religioase care explică lumea. Inclusiv acel „administrator de bloc" mereu prezent la Cornel Udrea (reminiscențe de la Ion Băieșu), încarnare a curiozității vulgare, a autorității delirante și a complexelor de putere. El nu devine Țarul Ivan Vasilievici, ca în piesa lui Mihail Bulgakov, ci Mefisto însuși, bărbat și femeie alternativ, schimbându-și sexul într-o scenă de virtuozitate tehnică. Dialogurile, picante de altfel, ce riscau să se epuizeze în efecte literare în sine, sunt repartizate pe trei cupluri paralele: soții Pandele văzuți la trei vârste diferite. Vom vedea astfel pe Valeriu Bezu în *Palade I,* pe Sorin Giurca în *Palade II* și pe Ion Alexandrescu în *Palade III,* după cum, Matilda, va fi interpretată la trei vârste ascendente de Simona Urs, Luminița Șorop și Monica Sfetcu. Nu numai sensul textului este mai deplin, dar și ritmul spectacolului este mai susținut. Iar maniera în care replicile trec de la o vârstă la alta este o performanță tehnică în sine. *Raiul, prima pe dreapta* de la Târgu Jiu) va fi o adevărată surpriză a stagiunii viitoare, când va avea loc premiera oficială.

Teatrul „Elvira Godeanu", Târgu Jiu – Raiul, prima pe dreapta **de Cornel Udrea. Regia: Zoltan Schapira; scenografia: Vioara Bara; psihodesign: dr. Olivia Costea; coregrafia: Mariana Ghițulescu. Distribuția: Eugen Titu (*Îngerul*), Cornelia Diaconu și Dan Calotă (*Administratorul/Diavolul*), Simona Urs (*Matilda I*), Luminița Șorop (*Matilda II*), Monica Sfetcu (*Matilda III*), Valeriu Bezu (*Palade I*), Sorin Giurca (*Palade II*), Ion Alexandrescu (*Palade III*). Avanpremiera: 11 mai 2005.**

Iași

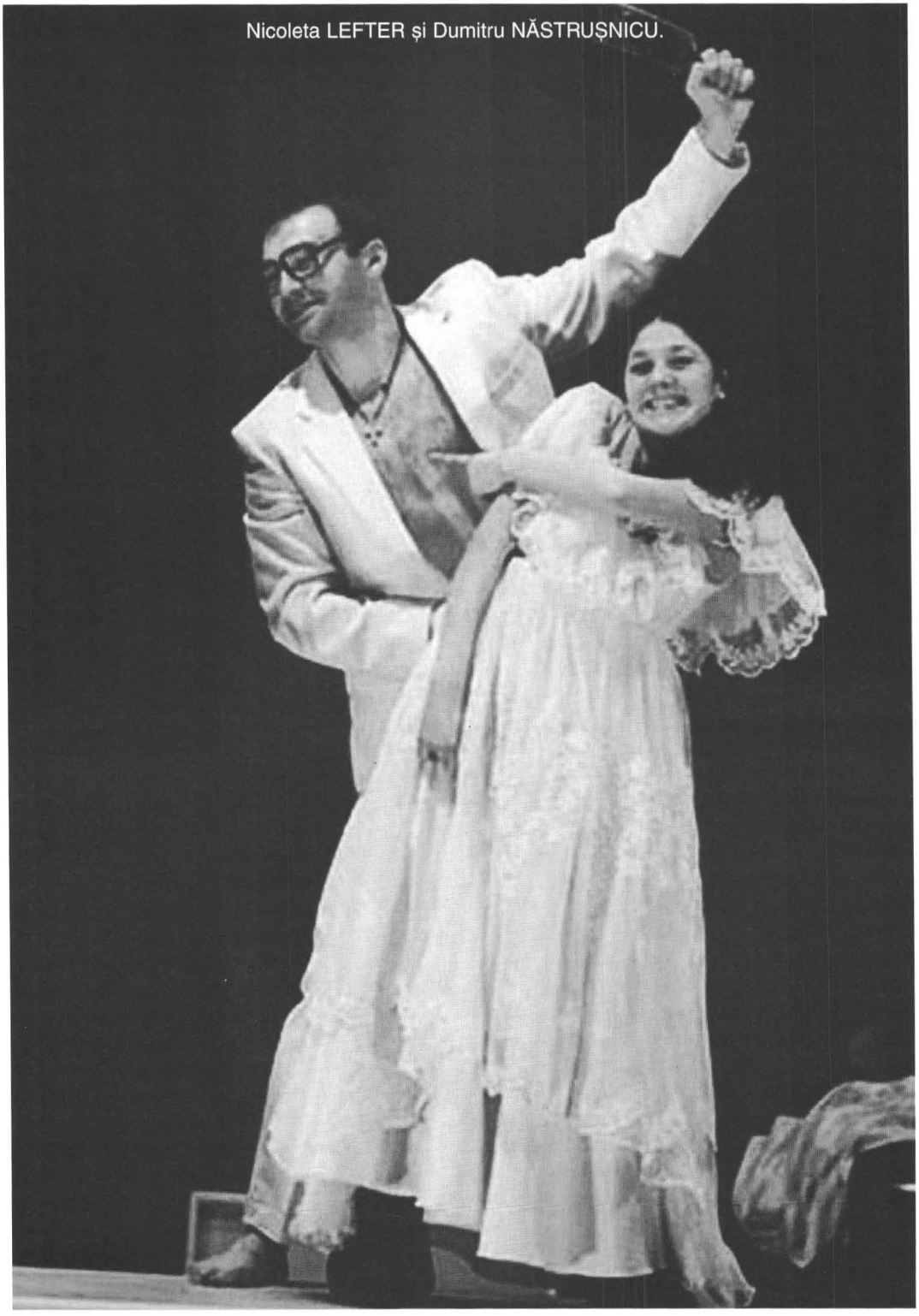
Alina MANG

Despre morți și vii

Ștefan Caraman este unul dintre dramaturgii aflați „pe val", intrat în atenția criticilor literari și deja cunoscut publicului pentru spectacolele montate după textele sale cum ar fi *Zapp...* și *M&M (couture à porter)* (la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe), *Santiago el Campeon* (la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), *Talk show* (la Teatrul Național "Sterija" din Vrsac – Iugoslavia), *Simona/Întoarcerea de acasă* (la Clubul La Scena din București), *Epilog* (la Teatrul „Urmuz" din Tulcea), *Poveste simplă cu posedați* (Compania Teatrul Imposibil din Cluj-Napoca), *Sosiile* (Fundația Dialog împreună cu Teatrul Odeon din București). Dintre toate textele sale, piesa *Morți și vii* este cea care a stârnit interesul a doi regizori – Ana Mărgineanu și Ion Sapdaru – și a cunoscut două montări diferite, prima în 2002, la Teatrul Odeon din București, iar cea de-a doua, în stagiunea care tocmai s-a încheiat, la Ateneul Tătărași din Iași. Mă întreb de ce tocmai această piesă? Indiscutabil bine scrisă, construită cu nerv dramatic, ea devine incomodă prin situația „neplăcută" propusă: acțiunea are loc într-o morgă, cadavrele nu sunt doar prezențe intuite, ascunse undeva în sertare bine închise, ci devin personaje într-o lume a morții și indiferenței, o lume stranie, dar în care parcă nu mai pare atât de bizară dorința unuia dintre asistenții legiști de a se căsători cu o moartă și de-și consuma acolo, pe patul de metal al morgii, „noaptea nunții". Repet și mă întreb, de ce oare tocmai această piesă, care, la lectură, nu pare a avea atuul reprezentabilității? Răspunsul îl dau spectacolele care au plecat de la acest text, pe care le-am văzut și care mă contrazic. Fiecare dintre cei doi regizori a descoperit în această piesă tentația de a vorbi deschis despre teme tabu, despre moarte, singurătate, iubire imposibilă, stereotipia vieții unor inși anoști, mai mult morți decât vii, despre străfundurile necontrolate ale sufletului uman și și-au asumat riscul de a le prezenta așa cum sunt în fața spectatorilor. Fiecare dintre cele două spectacole, deși atât de diferite, nu trădează textul lui Caraman. Montarea de la Teatrul Odeon ca și cea de la Ateneul Tătărași insistă asupra ideii că „morți" sunt uneori tocmai ceilalți, cei vii.

În spectacolul ieșean, piesa suferă modificări în sensul că i-a fost adăugată o primă parte, care nu exista în varianta inițială publicată. Și anume aceea în care șase actori repetă pentru teatrul radiofonic *Morți și vii* de Ștefan Caraman, se obișnuiesc greu cu replicile deocheate pe care nu le vine ușor să le rostească. Le spun mai întâi „alb", fără implicare, pentru ca mai apoi, fiecare interpret să intre efectiv în pielea personajului și să înceapă să joace. Aceleași replici sunt repetate de această dată în scene bine construite, se conturează relațiile între partenerii de joc și „vedem" spectacolul, adică cam ceea ce ar „vedea" (cu ochii minții) fiecare dintre cei care ar asculta montarea radiofonică a acestui text.

Daniel Busuioc, Octavian Jighirgiu și Radu Ghilaș sunt foarte bine în rolurile a trei asistenți care vin plictisiți la serviciu în fiecare zi, adică la morgă, unde disecă cadavre în timp ce poartă aceeași conversație despre aceleași întâmplări,



Nicoleta LEFTER și Dumitru NĂSTRUȘNICU.

persoane sau despre sex. Cu ei lucrează *Maler* (Dumitru Năstrușnicu), student la medicină, un tip interiorizat, considerat ciudat de ceilalți, ai cărui singuri prieteni sunt morții din sertarele morgii. El rămâne mereu peste program pentru a sta singur cu „prietenii" săi, cu cadavrele-manechine cărora le vorbește, cu care dansează. Într-una din zile este adusă acolo *Cameea* (Nicoleta Lefter), o fată a cărei moarte suspectă este investigată. Maler se îndrăgostește de ea, o îmbracă în mireasă, dar fata învie! Ea și-a dorit de fapt moartea și-l roagă pe Maler să o ucidă. La venirea celor trei asistenți Cameea este moartă și de corpul ei se va ocupa acum Maler. Că ea a fost moartă sau nu, că totul s-a petrecut doar în mintea lui Maler sau nu, nici nu mai contează. În final, într-un moment de dans frumos realizat coregrafic morții și vii se amestecă și parcă ne spun: asta este! În același timp, din difuzoare se aude o voce care anunță că am ascultat la teatrul radiofonic piesa *Morți și vii* de Ștefan Caraman. Dar nu, am urmărit un spectacol al Ateneului Tătărași din Iași prezentat pe scena Teatrului „Nottara".

Ateneul Tătărași din Iași – Morți și vii **de Ștefan Caraman. Regia: Ion Sapdaru; scenografia: Gelu Rișca; mișcarea scenică: Marius Manole. În distribuție: Dumitru Năstrușnicu, Nicoleta Lefter, Daniel Busuioc, Octavian Jighirgiu, Radu Ghilaș, Benoît Vitse. Data reprezentației: 26 aprilie 2005.**

Ruxandra ANTON

Fantoma imaginarului

În *Ultima splendoare a chinezăriei pure*, Witkiewicz așază între parantezele fantasticului abisul ființei umane, abis pe care l-a experimentat el însuși până în beznele cele mai tulburătoare, glisând între alcool, droguri, suferințele dragostei, comportament șocant, exhibiționist, depresii ce-i exacerbau inspirația, imaginarul, puterea de pătrundere în obsesiile lui pe care le-a transpus în filosofie, pictură, literatură. Încadrează povestea într-un fantastic de circulație, tradițional – metamorfoza morților în fantome –, tocmai pentru a da iluzia de realitate, dar și pentru a sublinia mai exact (prin confuziile instalate, la un moment dat, între vii și morți), ideea că trăim la fel de acut realul cât și imaginarul. Profilează misterul ca pe singura sursă de a vizualiza caracterul infernal ascuns în personajele sale și, implicit, în omenire, folosind paradoxul ca metodă de analiză. De aceea nu putem spune că la Witkiewicz fantasticul este doar un pretext. Spectacolul montat la Ateneu Tătărași, în regia lui Benoît Vitse, surprinde prin modul echilibrat în care se întrepătrund cele două planuri, unde tragicul și comicul conduc deopotrivă la realitățile crunte. Anastazia, femeia ucisă de soț, din gelozie, revine în mijlocul familiei ca și cum nici n-ar fi plecat și aduce dezvăluiri ascunse în timpul vieții, fără de care nu ai cum „să intri pe poarta adevărului". Jocul Laurei Bilic relevă un personaj serafic și dur, în același timp, plin de ironie și sarcasm, dublat de o anumită forță a emoției detașate, stranii. Naturalețea jocului lui Daniel Busuioc (*Dyapanas*), felul în care intră în relație cu fantoma soției, detensionează atmosfera și face ca legătura cu lumea de dincolo să nu pară complicată, dar, în același timp, anunță și apariția unui personaj-problemă. Deși el este ucigașul, nu-și privește faptele în

Daniel BUSUIOC, Dumitru NĂSTRUȘNICU și Ramona DORNEANU.

conștiință, este interesat doar de viața lui legată de cele lumești și, ipocrit, trece de la ură la o bună relație, prietenească chiar, cu foștii amanți ai Anastaziei. Aici se pare că se instalează centrul de greutate al piesei: adevărul este căutat pentru a vindeca orgoliile soțului înșelat și ale amanților Anastaziei, dar, o dată aflat, el nu mai reprezintă o învățătură, un sens. De o mare concretețe și nuanțat temperamental, pigmentat de un comic absurd, este jocul lui Daniel Busuioc. Radu Ghilaș, în rolul vărului (*Jezor Pasiukowski*), poetul obsedat de pierderea inspirației, îndrăgostit de Anastazia, își trăiește dragostea într-un imaginar bolnăvicios și nu mai sesizează neîmplinirea ei în realitate. Se pare că Witkiewicz, prin acest personaj, desființează, prin mijloacele parodiei, câteva prejudecăți legate de artă și catharsis, de seducțiile păgubitoare ale mimetisului când lipsește talentul. Excelent construit de Radu Ghilaș ridicolul acestui personaj, cu sensibilități trâmbițate și nu trăite! Dumitru Năstrușnicu, întruchipîndu-l pe Ignacy Kozdron, alcătuiește portretul bărbatului fără ambiții, naiv, laș, de o candoare periculoasă, și realizează un rol destul de precis conturat. Cele două fete ale Anastaziei, Zofia și Amelia, jucate de Nicoleta Lefter și Gabriela Iacob, alcătuiesc un duet ritmat, care le dezvăluie curiozitatea precoce în tainele dragostei, înclinațiile către frivolitate (absența sentimentelor adevărate față de mama lor, acceptarea cu ușurință a verișoarei lor în locul mamei) – însușiri care au fost asumate într-un bun joc. Și Ramona Dorneanu (*Aneta Wonsiewicz*), verișoara familiei care o va înlocui pe Anastazia, își susține partitura convingător și cu farmec. Atât Octavian Jighirgiu (*Josef Maszejko*, angajat) cât și Miriam Camara (*Bucătăreasa*), nu intră în contradicție cu acest perimetru absurd al familiei Nibek, nu perturbă stranietatea evenimentelor, dar aduc în scenă pitorescul lumii simple, printr-un joc plin de căldură. Costumele personajelor, realizate de Corina Bujor,

poartă, de asemenea, mesajul locului comun, vrând parcă să spună: „nu vă lăsați înșelați! Orice om poate să ascundă un straniu infern!". Finalul neașteptat al piesei pune în discuție contradicțiile care intervin între realitate și ficțiune, alunecarea realului în catacombele imaginarului ca ultimă soluție de epurare a conflictelor interioare. Ceea ce e de remarcat la acest spectacol este coerența ritmului dată de o alchimie regizorală echilibrată a pauzelor decisive cu jocul alert sau calm, fără momente trenante, și o împrăștiere continuă a faptului banal într-o problematică emoționantă, efect al jocului actorilor bine temperat.

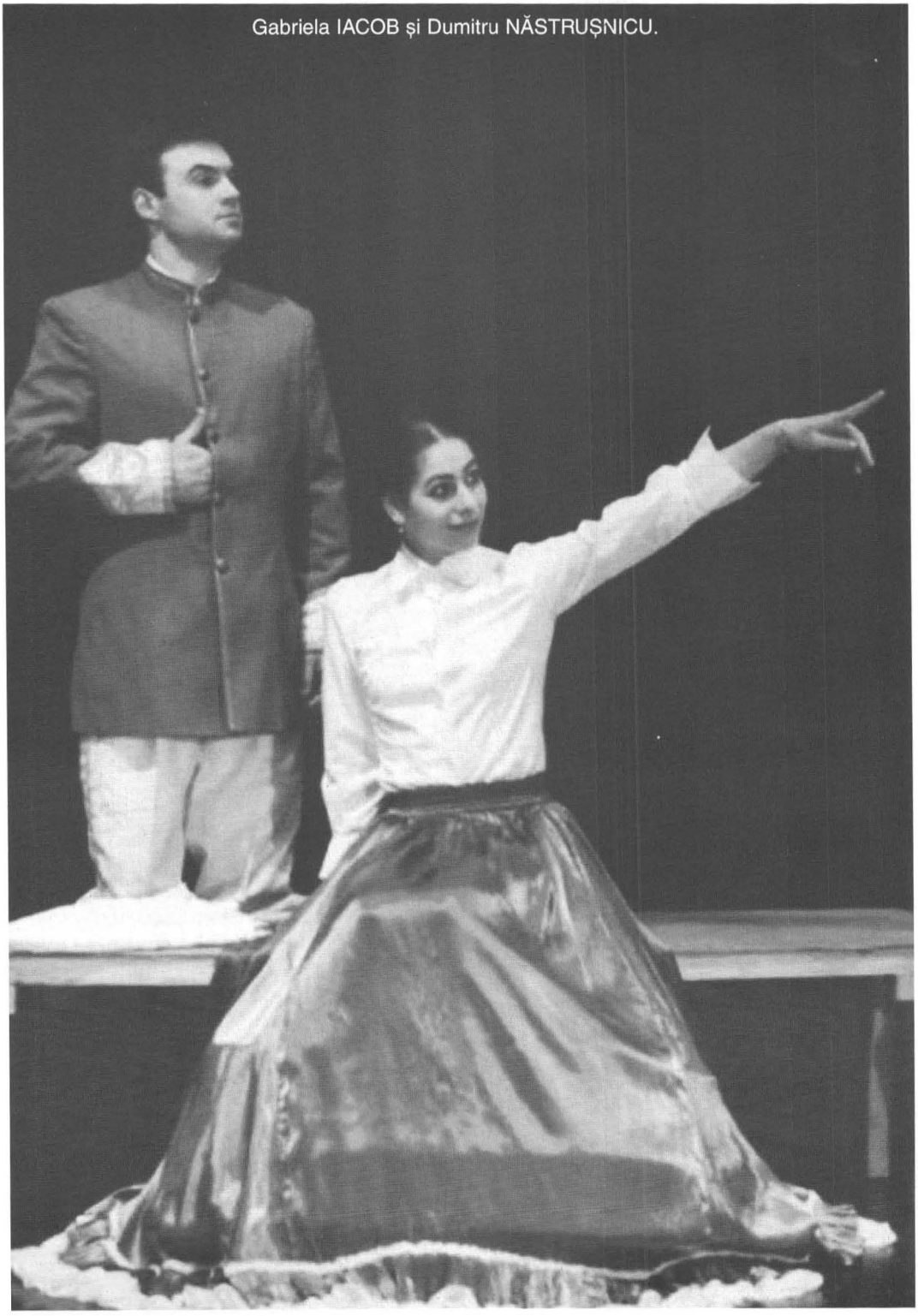
Ateneul Tătărași, Iași – Ultima splendoare a chinezăriei pure **de S. I. Witkiewicz. Regia: Benoît Vitse. Costumele: Corina Bujor. Distribuția: Daniel Busuioc (*Dyapanas Nibek, Tatăl*), fetele familiei Nibek: Nicoleta Lefter (*Zofia*) și Gabriela Iacob (*Amelia*), Radu Ghilaș (*Jezor Pasiukowski, Vărul*), Ramona Dorneanu (*Aneta Wonsiewicz*), Laura Bilic (*Anastazia Nibek, Fantoma*), Dumitru Năstrușnicu (*Ignacy Kozdron*), Octavian Jighirgiu (*Josef Maszejko*), Miriam Camara (*Bucătăreasa*). Data premierei: 18 mai 2005.**

Virginitatea visului

Un alt spectacol prezentat în cadrul stagiunii poloneze la Ateneul Tătărași, în colaborare cu Institutul Polonez din București, este *Virginitate,* o dramatizare după un text din volumul *Bakakai* de Witold Gombrowicz, realizată de Benoît Vitse, care semnează și regia. Spectacolul a fost ambientat, timp de două săptămîni, de expoziția de fotografie *Portret Witold Gombrowicz*, de Bohdan Paczowski, unul dintre cei mai buni prieteni ai scriitorului și, totodată, remarcabil arhitect de talie mondială în perioada petrecută de Gombrowicz în Argentina și mai apoi în Franța, la Vence.

Conceput într-o cheie lirică, subliniată și de muzicalitatea dură și caldă a acordeonului, de către Sorin Crudu, tema pare un subiect rătăcit în lumea modernă de astăzi, unde tinerii par să nu mai viseze, să nu mai treacă prin fiorii dragostei pure. O analiză a naturii umane, a simțurilor ce se ascut ca să primească propriul răspuns la întrebările vieții, a primilor pași într-un senzorial accentuat al iubirii, unde gustul, văzul și mirosul sunt principalele instrumente, iar pudoarea reprezintă o limită de netrecut. Candoarea și inocența tinerei Alice ia înfățișări bizare, brutale chiar, când nu află răspuns la întrebările care survolează adevărul lumii reale. Contrastul care se instalează între naivitatea ei și pudoarea forțată a lui Paul, care se pare că știe mai multe, dau relației lor un anumit farmec, dar și un ușor umor. Se pare că jocul celor doi, Gabriela Iacob și Dumitru Năstrușnicu, este îngreunat de imposibilitatea adaptării unui comportament propriu începutului de secol XX la unul actual, deși efortul lor este vizibil. Se petrece în timp o redundanță a gesturilor care nu mai pot fi adaptate noilor condiții. Cred că virginitatea, inocența ființei umane, n-a murit, doar că a trecut în alte forme și de aceea cele vechi, dar totuși bine reprezentate, aș zice chiar bine conservate, actoricește și regizoral, nu mai pot fi decodificate de către spectatorul obișnuit astăzi cu altceva. Costumele Corinei Bujor sunt indicii care pregătesc o ascensiune în timp. *Virginitate* este un spectacol care merită văzut, cel puțin pentru mesajul lui care poate să declanșeze sensibilități latente, atrofiate de vulgaritatea cotidiană.

Ateneul Tătărași, Iași – Virginitate **de Witold Gombrowicz. Adaptarea și regia: Benoît Vitse. Costumele: Corina Bujor . Distribuția: Gabriela Iacob (*Alice*), Dumitru Năstrușnicu (*Paul*). La acordeon: Sorin Crudu. Data premierei: 2 martie 2005, data reprezentației: 23 aprilie 2005.**



Gabriela IACOB și Dumitru NĂSTRUȘNICU.

Constantin PARASCHIVESCU

Scrinul ca memorie

Schelărie supraetajată şi vreo douăzeci de personaje în salopetă cu căştile de protecţie pe cap, ivindu-se în fugă la apel, sugerează începutul unei zile de muncă pe un şantier şi începutul în forţă al spectacolului. Într-un colţ al scenei, la rampă, ghemuit lângă macheta unui cartier, un tânăr îşi prospectează liniile trasate – arhitectul Ioanide. În ritmul unei muzici alerte amplificate de difuzoare, începe o pantomimă a muncii colective, într-un efort sincronizat şi trepidant. Ce se construieşte, de fapt? O nouă societate, dă de înţeles spectacolul. Care poate fi aceea din romanul omonim al lui George Călinescu de acum patru decenii şi ceva, *Scrinul negru*, sau cea de la capătul tranziţiei de astăzi care inversează direcţia. „Se construieşte viitorul", notează Ada Lupu în caietul-program, „Ioanide este artistul care încearcă să se împlinească prin opera sa, încearcă să schimbe societatea, oamenii". Numeşte versiunea ei de spectacol adaptare, dar e de fapt dramatizare, pentru că e un transfer dintr-un gen în altul. Cu inevitabilă reducţie, prelucrare şi dezvoltare numai a unor linii de acţiune şi personaje, nu a toate cele ce alcătuiesc complexitatea desfăşurării epice.

Ada Lupu are ingeniozitatea de a sintetiza într-o întruchipare unică două sau mai multe identităţi, unele reprezentând constructorii anonimi, celelalte figurile vechii lumi care şi-a pierdut privilegiile şi încearcă acum să reziste – prinţese, conţi, monseniori etc. În vâltoarea răsturnărilor istorice, profilurile reale se pierd, măştile se amestecă. Astfel, urmăreşte nu atât descifrarea unor tipologii, cât a unor sensuri existenţiale în vremi de răscruce. Au fost atunci, sunt acum. „Spectacolul nu face analize politice – spune autoarea –, ci doar vorbeşte despre utopia unui artist", arhitectul Ioanide, creat întâi de Călinescu în *Bietul Ioanide*. În spectacol, arhitect tânăr, care îşi descoperă ascendenţa în scrisorile din „scrinul negru" recuperat de la talcioc şi, o dată cu ea, personajele aristocraţiei apuse şi mediul controversat de opinii antagonice. Ceea ce descifrează tânărul Ioanide este desprinderea lucid asumată de privilegiile de castă de către reprezentanţii lumii vechi, pe fondul elanului constructiv trâmbiţat demagogic al lumii noi. În linii de parodie accentuată, şantierul, evocare ironico-lirică a lumii apuse, cu nostalgia valorilor afirmate în plan moral, estetic. Evită episoadele revanşarde, cu agenţi legionari şi ascunzătorile din munţi, nu reţine disputele ideologice şi comentariile politice care sunt, la urma urmei, tributul oportunist al prozei la vremea apariţiei sale, 1960. E mai degrabă portretul unei clase în dispariţie, care îşi vinde pentru supravieţuire obiecte de preţ şi veşminte elegante la talcioc, dar îşi conservă aspiraţiile şi renumele printr-o încredere care părea cândva derizorie, validată cel puţin moral de istorie. „Ultima noastră tărie stă acum în puritatea sângelui", decide ritos Prinţesa Hangerliu. Versiunea finală se desparte însă de roman, Filip Hangerliu nu mai e pescuit din lac la o tentativă de suicid, locuieşte în Arizona şi adresează consulatului român o scrisoare prin care cere ajutorul în cumpărarea scrinului mamei sale, depistat la o consignaţie în lichidare, şi în dobândirea

proprietăților familiei. „De undeva, din cosmos – spune el – tanti Hangerliu mă obligă să arăt că prințul Hangerliu trăiește. Și are dreptul și obligația să se întoarcă în castelul tatălui său și palatul mamei sale [...] am această obligație morală, spirituală, poate chiar mistică".

Poate surprinde întrucâtva opțiunea regizoarei pentru acest amplu roman, dar câteva afinități de structură o explică. Ca și eroul, ca și autorul predispoziția pentru amplă construcție și arhitectură o particularizează. Multe personaje, multă mișcare, compoziții plastice, coregrafice, ritm, alternanță de muzică modernă cu cea de operă, de epocă etc. Roman „flaubertian", îl definea un istoric literar, „compoziție de aspect baroc" (Al. Piru) – trăsături de stil baroc se regăsesc și în cultivarea efectelor scenice și extensia spre grandilocvent a unora dintre montările sale (*Dansează fetele Mundy* de Brian Frial la Iași, *Când Isadora dansa* de Martin Sherman la Chișinău). Cu excepția ultimul pomenit aici, unde Isadora era o formidabilă actriță care zbura în sublim, și a unei reprezentații de la Odeon cu fascinantul travesti al lui Marius Stănescu în *M...Butterfly* de David Henry Hwang, celelalte montări sunt mai mult portrete de grup unde se conturează ansamblul, nu individualități. Ca și în cazul de față, când remarca unei interpretări se raportează neapărat la o relație pe care o domină sau o elucidează (Mihaela Murgu – *Prințesa Hangerliu,* „mască aprigă, stăpână pe sine", cum o caracterizează romanul, Eugen Moțățeanu – *Mareșalul Cornescu*), la o cuceritoare plutire grațioasă în pași de balet (Coralia Niculescu – *Cucly*, „fată a aerului, pasăre superbă, scăpată din colivie"), stări sau reacții de subordonare în context (Alina Reus, Vladimir Jurăscu, Luminița Tulgara, Laura Avarvari, Irene Flaman Catalina, Luminița Stoianovici... și cer scuze dacă pun punct). Tânărul Filip

e un actor dotat, Eugen Jebeleanu, cu finețe și eleganță în rol, Ioanide e mai vitregit de text și de rol și Victor Manovici nu mi-a făcut impresia că are cum să-l impună. În versiunea propusă el nu participă, se străduie să descopere doar o lume și tâlcul unei existențiale edificări. Cât și ce descoperă, la rândului lui, publicul din această uluitoare construcție artistică, cu episoade ilustrative în suită și contrapunct, evoluții individuale și de grup, virtuozitate plastică, sonoră, proiecții, voci din off, e o întrebare...

Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timișoara – Scrinul negru **sau** Manifestul broastei țestoase, **adaptare de Ada Lupu după romanul lui George Călinescu. Direcția de scenă: Ada Lupu; decoruri: Emilia Jivanov; coregrafia: Angela Șuiu; sound desing: Horea Crișan. Distribuția: Victor Manovici. Alina Reus, Mihaela Murgu, Vladimir Jurăscu, Ana Maria Cojocaru, Luminița Tulgara, Eugen Jebeleanu, Coralia Niculescu, Daniela Bostan Popa, Laura Avarvari, Cristian Szekerea, Irene Flaman Catălina, Cătălin Ursu, Valentin Ivanciuc, Eugen Moțățeanu, Luminița Stoianovici, Ion Rizea, Colin Buzoianu, Benone Viziteu, Mirela Puia, Andrei Boroșovici, Sabina Bijan , Petru Silviu Văcărescu, Paula Maria Frunzeti , Roberta Popa Ionescu, Ana-Maria Pandele. Data premierei: 19 mai 2005.**

Galați

Irina IONESCU

De la Dunăre la Marea Nordului

Din cauza aglomerației de premiere, festivaluri și gale de la sfârșitul stagiunii trecute, spectacolul Teatrului „Fani Tardini" din Galați, cu *Moartea lui Eskrokov*, a trecut aproape neobservat. Doar telefoanele insistente ale Monei Sandu (secretar literar al teatrului), m-au făcut sau mai bine spus, m-au obligat să nu-l ratez și să plec la Galați, în plină grevă SNCFR. Astfel, mai mult de nevoie, decât de voie, am văzut un spectacol care mi-a placut din cel puțin trei motive: Stela Verebceanu (scenografie), Cristian Gheorghe (rol titular) și Svetlana Friptu (Mavrușa).

Moartea lui Eskrokov este o farsă tragică, o comedie neagră și bineînțeles, absurdă despre destin și constrângeri sociale, libertate de expresie și universuri concentraționare care, dacă nu ar fi fost montată cu ajutorul unor mijloace împrumutate din teatrul de animație, nu ar mai fi prezentat absolut nici un interes – subiectul propus fiind deja perimat, din cauza multiplelor repetiții pe scenele românești. Devenind un spectacol în care scenografia deține rolul principal și trasează limitele convenționale ale fiecărui personaj, are incontestabil mult mai multe șanse să se impună ca unul dintre cele mai bune spectacole gălățene ale ultimilor ani. Totul pornește de la niște îngroșate detalii de vestimentație, de la schițele de costum, adevărate caricaturi ale personajelor bâlciului universal: umeri largi de halterofil, mustăți exagerat de mari, o cocoașă sub un halat de catifea, un decolteu mult prea generos ca să fie natural, pereți ca dintr-un desen suprarealist. În jurul lor se construiește fiecare personaj, de aici îți trage fiecare dintre ele dramul de autenticitate și aplauzele la scenă deschisă.

Iar dovada că scenografia Stelei Verebceanu reușește să găsească aproape în cazul tuturor personajelor elementele care să le indice și să le ajute să-și mențină starea convențional-teatrală caracteristică poate fi chiar prestația protagonistului,

Cristian Gheorghe. Un actor pe care abia acum l-am descoperit, dar care a fost vizibil mai bun în prima parte a montării, sub metamorfoza machiajului și a costumului, mult mai spectaculos prefabricate decât în ultima parte.

O altă actriță pe care am văzut-o pentru prima oară la Galați este Svetlana Friptu. Foarte talentată, ea și-a construit dintr-un rol de mică întindere, câteva apariții scenice care m-au făcut să o reține și să-mi doresc să o revăd într-un rol care să-i ofere șanse reale de afirmare.

Moartea lui Eskrokov este în primul rând un spectacol care dă scenografiei ce-i al scenografiei și teatrului ce-i al teatrului: convenția declarată și jocul/joaca. O face și pentru că subiectul tratat se pretează unei abordări de acest gen, dar își permite să o facă – în primul rând – pentru că are în spate o echipă de profesioniști. O echipă aleasă, motivată, supervizată de regizorul Ion Sapdaru – cel care se ascunde firesc și foarte discret, în spatele tuturor ieșirilor la rampă.

La Galați am mai descoperit câte eforturi fac actorii de aici pentru a ieși din izolarea în care au intrat și din care doar perfomanța spre care aspiră ar putea să-i scoată. Am văzut cât de mult tânjesc după cât mai multe participări la festivaluri și mai ales după o Gală a Premiilor UNITER. Și pentru că nu vreau să fiu acuzată de nici un fel de urmă de cinism, mă opresc și mă abțin deocamdată de la orice alt comentariu.

P.S.: Răbdarea colegilor mei de redacție, îngăduința cu care îmi prelungesc la fiecare număr termenul-limită de predare a cronicilor și salvatoarele mele café-internețuri mi-au permis să consemnez la Marea Nordului ceea ce am văzut la Dunăre. Într-o zi mult mai urâtă și fără soare, bineînțeles! De aici și titlul oarecum frivol al articolului – mult mai potrivit pentru numărul de vară al revistei, dar și toate urările mele de bine și succes în noua stagiune.

Marinela ȚEPUȘ

La un pas de eveniment!

Creator straniu, cu evoluție inegală, cu unele spectacole inteligent construite, bogate imagistic, cu altele – doar stufoase, cu aglomerări de simboluri, Ion Sapdaru a montat nu de mult, pe scena Teatrului Dramatic „Fani Tardini" din Galați, *Moartea lui Eskrokov* (după *Moartea lui Tarelkin*) de Suhovo-Kobâlin. Adunând cam 80% din potențialul artistic al teatrului, regizorul și-a „ordonat" actorii într-o producție de amploare, cu multă mișcare (riguros alcătuită de actorul Marius Manole), cu accente grotești.

Atras, în egală măsură de replică și de imagine, regizorul încearcă să dea permanent „corp" cuvântului, riscând ca, prin astfel de „convertiri", reprezentația să devină obositoare. (Este ceea ce, de fapt, se și întâmplă în partea a doua.) Dar spectacolul începe „promițător", se dezvoltă în scene de un haz nebun – e drept, pe alocuri, tușele groase sparg armonia întregului, transformând totul într-o „petrecere" (aproape) orgiastică. Este vrerea artistului să fie pe placul publicului, care, de altfel, și „gustă" cu nesaț asemenea provocare. Nimic frumos! O lume hâdă, în care escrocii de profesie sunt cu mult întrecuți de cei din sistemul

polițienesc și judiciar. O comedie care-ți lasă gustul amar al neputinței în fața evidenței. Pentru o mai bună „receptare", regizorul traduce numele eroilor, astfel încât fiecare intră în scenă cu o concludentă carte de vizită: Eskrokov, Marasmov, Șakalov, Potlogarin, Troglodițki, Oftikosov, Șarlatanov, Pungașovski, Papagalov, Țuikovici, Borfetova... Singură Mavrușa (servitoarea) rămâne fără... „caracterizare". Așa că pe ea Sapdaru o face... bețivă. Adică, abulică, neînțelegând nimic din ceea ce se petrece în jur. Este reprezentantul tipic al oamenilor de rând, exploatați, manipulați, lipsiți de personalitate. Cele mai multe personaje poartă costume supradimensionate (umeri enormi pentru gardieni, un burdihan și un fund imens pentru Troglodițki etc). Bine aleși tipologic, actorii sunt îndemnați să exagereze fiecare gest, să facă mișcări ample, în general acoperite în plan estetic. Presupusa moarte a escrocului Tarelkin (care intră, de fapt, în pielea lui Marasmov) nu este decât pretextul pentru dezvăluirea unei societăți profund corupte, abjecte, care nici măcar nu mai face eforturi pentru a-și ascunde josnicia.

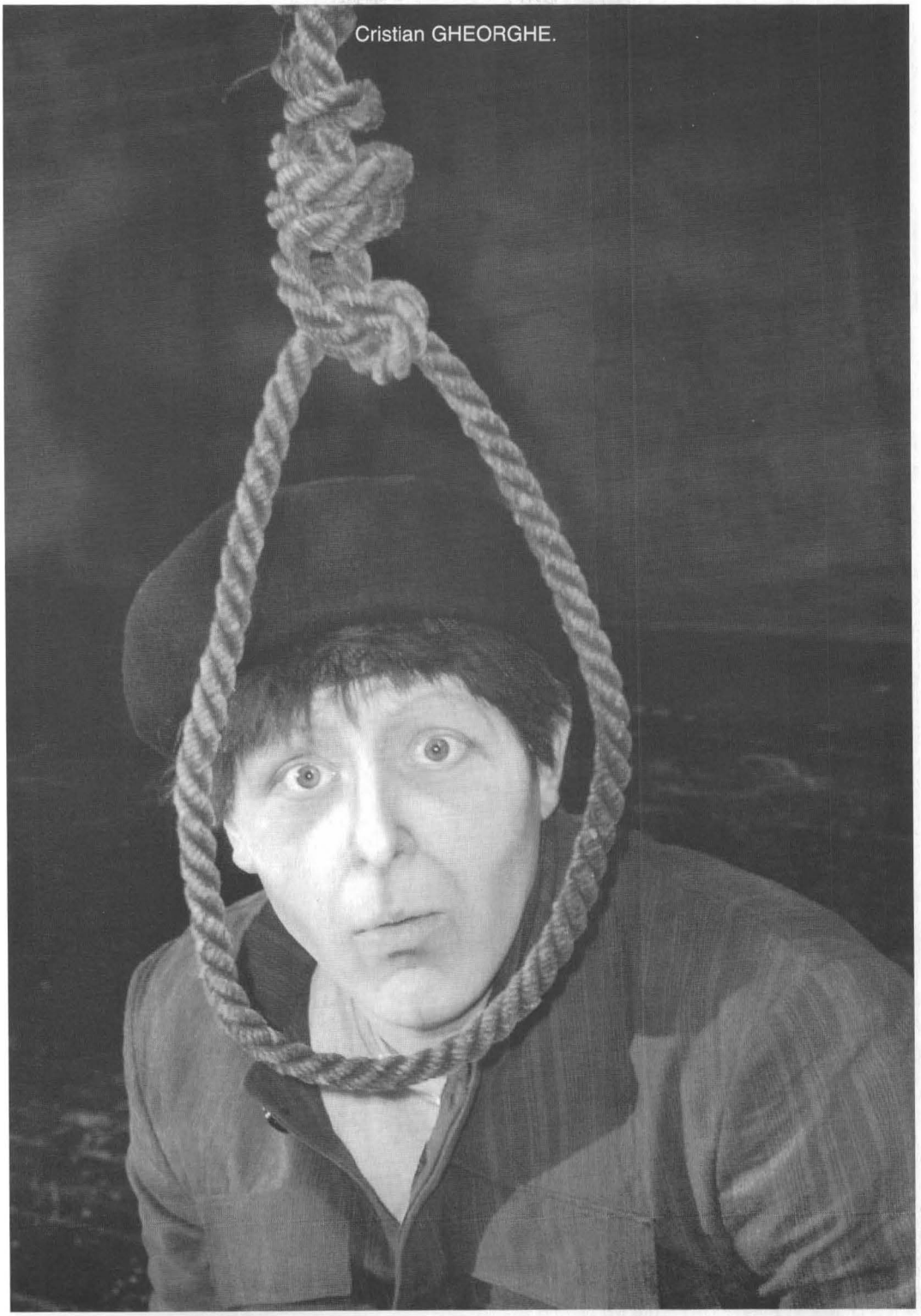
Jucată într-un ritm diabolic, farsa capătă dimensiuni fabuloase.

Piesa aparține sfârșitului de veac XIX, dar, din păcate, se dovedește a fi actuală și azi. Alte obiceiuri, aceleași apucături: escrocii îi înfundă pe escroci, pentru ca, în final, să-i facă scăpați.

Un merit esențial al regizorului este acela de a-și fi ales o trupă devotată, care să-l urmeze fără ezitări. Artiștii nu pregetă să joace dezlănțuit, fiecare acoperindu-și partitura cu talentul care-l caracterizează. Plină de umor, apariția Svetlanei Friptu în Mavrușa, necontenit năucă, ușor de manevrat de toată lumea. E drept, i s-a dat să facă mai mult decât era necesar, iar ea s-a „achitat" cu asupră de măsură de fiecare sarcină scenică. Extrem de comică, evoluția lui Lucian Pînzaru (*Troglodițki*), care și-a conturat „eroul" (un subcomisar tiran și dornic de parvenire) cu har și mult temperament. (Savuroasă, scena parastasului, în care Lucian Pînzaru mănâncă de-a adevăratelea preț de vreo zece minute, bâgând în el ca într-un sac fără fund tot ceea ce se găsește pe masă.) Remarcabilă este și prezența lui Ioan Crețescu în Oftikosov. Un firicel de om întruchipând un „ofticos" de mai mare dragul. Revelația serii a constituit-o însă Cristian Gheorghe, distribuit în Tarelkin/Marasmov. Plin de nerv, înțelegându-și perfect menirea pe scenă, el joacă fără exagerare, cu treceri fin nuanțate de la un personaj la altul, făcute la vedere (cu atât mai greu adică!). Este mereu prezent și foarte atent la relațiile cu celelalte personaje. Chiar dacă are o vervă nebună, nu precipită replicile (lucru rar întâlnit la actorii tineri!). Are măsură și un simț dramatic deosebit. Face cu adevărat o creație remarcabilă.

Din păcate, spuma primei părți a spectacolului „se lasă" după pauză. E ca un balon care să dezumflă cu încetul, fără să pocnească. Scena interogatoriilor e mult prea lungă și devine plicticoasă. Actorii încearcă să facă față unui travaliu în mare măsură inutil. Dacă regizorul ar fi avut putere să reducă drastic textul și să tempereze, pe alocuri, jocul excesiv al artiștilor, spectacolul ar fi putut deveni un eveniment, așa, însă, rămâne doar unul cu certe calități. Totuși, un bun sfârșit de stagiune!

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – *Moartea lui Eskrokov* **(după** *Moartea lui Tarelkin***) de Suhovo-Kobâlin. Traducerea, adaptarea și regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Stela Verebceanu. Coregrafia: Marius Manole. Cu: Cristian Gheorghe, Petre Păpușă, Lucian Pînzaru, Ioan Crețescu, Gabriel Mircea Velicu, Florin Toma, Robert Neagoe, Lică Dănilă, Grig Dristaru, Gheorghe V. Gheorghe, Dan Căpățână, Florin Toma, Corina Constantinide, Svetlana Friptu, Ana Maria Ciucanu, Oana Preda Gheorghe, Carmen Albu ș.a.**



Cristian GHEORGHE.

Reșița, mon amour!

De câte ori scriu despre Teatrul „G.A.Petculescu" din Reșița simt nevoia să-mi recunosc atașamentul față de acel loc și, implicit, subiectivitatea. Am făcut parte, cândva, din colectivul artistic al acelui teatru; e drept, astăzi, nu mai există nici un membru al trupei de atunci. Merg des la Reșița, pentru că sunt de pe acele meleaguri. Așa se face că am urmărit evoluția artiștilor, marcată, în vremea din urmă, de dorința lor de afirmare, de încăpățânarea de a dovedi că, oriunde, prin perseverență, se poate ajunge la profesionalism și performanță.

Scriu exact în clipa în care teatrul reșițean joacă, în cadrul Festivalului de la Trabzon (Turcia), *Nopți albe* (titlul original: *Matrioșka*) de Tuncer Cücenoğlu, în regia lui Mihai Lungeanu. Patru–cinci ani de muncă asiduă este certificată, iată, prin invitații la festivaluri importante, prin turnee semnificative în Capitală, prin consemnarea, în diverse publicații, a premierelor.

Am văzut, acum un timp, ultimele două producții: *În spatele ochilor* de Nava Semel, în regia lui Kemal Başar, și *Față în față* de Francis Joffo, în regia lui Dan Glasu. Cu totul diferite ca tematică și ca mod de abordare regizorală.

În spatele ochilor, text citit în cadrul Secțiunii de dramaturgie contemporană a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, a fost pus în scenă de un creator turc, sosit, împreună cu Tuncer Cücenoğlu, să vadă premiera spectacolului *Nopți albe*. I-a plăcut atât de mult mica trupă reșițeană, încât s-a întors curând să monteze el însuși aici. A făcut-o cu sensibilitate și infinită grijă pentru detalii. Este vorba de o monodramă cu profunde implicații social-umane – confesiunea unei mame cu un copil handicapat. O destăinuire de o simplitate și de o gingășie fără de seamăn, ce aduce lacrimi în colțul ochilor și atrage atenția, în modul cel mai discret, asupra unor existențe pe care încercăm, mai tot timpul, să le ignorăm. Ca să ne simplificăm propriile trăiri. Eroina își analizează, cu migală, sentimentele, cântărind fiecare clipă petrecută alături de un copil special, „dăruit" parcă tocmai pentru ca, prin el, să se regăsească pe sine. Reacțiile, atitudinea celorlalți, la început, dezamăgitoare, o întăresc mai apoi, făcând-o să-și iubească fiul și să-l apere.

Mălina Petre reușește, condusă cu dibăcie de Kemal Başar, să dea chip unei femei care, mai presus de toate, este mamă. Mamă și atât! Fără a conta că are un copil sănătos și unul bolnav. Îi ocrotește pe amândoi cum poate. Actrița umple scena (și, credeți-mă, scena reșițeană e imensă!), ajutată fiind de foarte puține elemente de decor: un șevalet, câteva rame, în cadrul cărora apar, din când în când, chipurile personajelor invocate (*Bunica*, *Zavik*, *Yotam*), un șezlong. În rolurile episodice evoluează doi colegi generoși: Ina Prisăcaru (*Bunica Erika*) și Mihai Vântu (*Zavik Carmel*, *copilul sănătos*), precum și copiii Nicolae Dolot/ Sebastian Țicău (*Yotam Carmel*). Ei ilustrează cumva spusele personajului principal. Și o fac cu dăruire. Altminteri, regizorul a mizat exclusiv pe talentul și pe forța actriței, iar aceasta nu l-a dezamăgit. Este un recital de mare întindere, cu dese schimbări de stare, cu modulări ale vocii (mai ales când rostește numele lui Yotam: cu tristețe, cu neliniște, cu disperare, cu tandrețe și iarăși cu tristețe...), în așa fel încât să capteze permanent publicul. Reprezentația se desfășoară într-o liniște profundă, doar aplauzele de la final dovedesc că în sală a fost lume.

Cea de-a doua producție, *Față în față*, este o comedie bulevardieră, spumoasă, lipsită de consistență, dar plină de farmec. Pusă fără pretenții, doar cu grija de a i se păstra umorul, de către un talentat actor de la Târgu Mureș, care, de la o vreme încoace este și regizor, pe nume Dan Glasu. Piesa constituie mai mult un prilej de joacă (foarte serioasă, de altfel) pentru o mână de actori tineri și care de care mai dăruiți. E un spectacol de echipă, în care toți își ridică la plasă, cu bucurie ludică și îndemânarea de a stoarce hohote de râs din fiece situație, din fiece replică. (Re)descoperim un Constantin Bery volubil și plin de vervă (adesea, cam *prea* volubil și cam *prea* plin de vervă, dar mereu simpatic foc!), un Florin Ruicu (ceva) mai puțin dinamic, însă construindu-și rolul cu mai multă atenție pentru detalii, seducându-ne definitiv, un Florin Ibrași de o uimitoare plasticitate, un Sorin Fruntelată caraghios cât încape personajul (uneori, mai „dând pe-afară"), o Delia Lazăr, o Cristina König și un Mihai Vântu în roluri de mică importanță, ingrate, prin urmare, dar bine asimilate, astfel încât să fie o delicioasă pată de culoare. M-am bucurat cu deosebire să descopăr o actriță cu o voce cultivată, stranie, cu o prezență agreabilă, cu reale valențe comice, dar și foarte stilată, anume pe Gianina Iconaru. Am mai văzut-o jucând, dar pentru prima dată m-a impresionat evoluția sa plină de aplomb.

Spectacolul s-a jucat cu sala plină. Mi se pare că era 8 martie și unul dintre edilii orașului l-a „cumpărat" pentru colegele sale, care au venit, firește, însoțite. Ce mai! A fost o bucurie să vezi fotoliile ocupate (vreo 600!) cu oameni zâmbitori, destinși, aplaudând frenetic acolo unde era de aplaudat. Și era de aplaudat mai tot timpul!

Teatrul „G.A.Petculescu" din Reșița – În spatele ochilor **de Nava Semel. Traducerea: Liana Ceterchi. Regia: Kemal Başar. Scenografia: Florica Zamfira. Muzica originală: Kemal Günüç. Cu: Mălina Petre, Ina Prisăcaru, Mihai Vântu, Nicolae Dolot/ Sebastian Țicău.**

– Față în față **de Francis Joffo. Traducerea: Aurel Ștefănescu. Regia: Dan Glasu. Scenografia: Florica Zamfira. Cu: Gianina Iconaru, Florin Ruicu, Constantin Bery, Sorin Fruntelată, Mihai Vântu, Cristina König, Delia Iazăr, Florin Ibrași.**

Pitești

„Exercițiu de stil"

Mihai Lungeanu nu face parte din topul regizorilor de teatru; acest lucru nici nu pare a-l interesa. Menirea lui este mai degrabă aceea a căutătorului, a scormonitorului. Neliniștile (toate) se regăsesc în spectacolele sale, nu întotdeauna „perfecte", dar mereu realizate cu onestitate, cu generozitate. Este unul dintre puținii regizori-profesioniști – de tipul unui Moni Ghelerter, George Rafael sau Adrian Lupu –, încă rămași în „arenă". Este dintre acei creatori care încă mai învață, chiar dacă sunt bine ajunși la maturitate, care încă-și mai pun întrebări, care încă mai așteaptă răspunsuri.

Ultima sa montare din stagiunea tocmai încheiată o constituie *Jucătorii* lui Gogol, text puternic, cu partituri bogate pentru actori, dar nu ușor de abordat. (Poate de aceea și atât de puțin jucat pe scenele românești.) Această încercare este și o întoarcere a artistului într-o instituție în care, cu ani în urmă, a fost angajat: Teatrul „Al. Davila" din Pitești. Mergând pe două direcții,

dezvoltând (adică) ideea unei comedii amare de moravuri (moravuri, care, din păcate, rămân valabile şi azi; nu găsim trişori doar în cazinouri, ci şi în politică, de pildă), şi mai ales mecanismul comic, devenit clasic (cel al păcălitorului păcălit), Mihai Lungeanu construieşte un spectacol (aproape) coregrafic. Interpreţii se mişcă după trasee minuţios impuse, o fac cu precizie matematică, pe o muzică extrem de bine aleasă. (Îndelungata experienţă de la teatrul radiofonic – teatru al cărui „decor" devine sunetul –, îl ajută pe artist să-şi ilustreze, întotdeauna, excelent muzical opera scenică.) Sunetul însoţeşte permanent travaliul actoricesc, potenţând anumite replici sau mişcări, caracterizând anumite personaje când e cazul sau subliniind caracterul comic al unor situaţii. Acţiunea, relativ simplă, a celor trei trişori care îl curăţă pe „confratele" cel mândru că a inventat o metodă infailibilă de a câştiga la cărţi, se organizează ca-ntr-un joc de *puzzle*. Nimic nu e lăsat la întâmplare. Actorii au oferit credit absolut regizorului, în plus, jucând cu o plăcere nebună. Asta îi face convingători şi foarte simpatici. Se remarcă Petrişor Stan (*Iharev*, păcălitorul păcălit), printr-o evoluţie subtil ironică, detaşat elegantă. De asemenea, excelente sunt apariţiile lui Ion Roxin (*Glov-tatăl*), Dan Ivănesei (*Krughel*) şi Radu Coriolan (*Aleksei*). Cei patru conduc jocul cu măsură, cu profesionalism, sunt mereu prezenţi, atenţi la relaţiile cu restul distribuţiei, imprimă ritmul întregii reprezentaţii. Sunt urmaţi, la mică distanţă, de ceilalţi. Mi-a făcut, realmente, plăcere să văd această montare, la sfârşitul unei stagiuni destul de săracă în evenimente, şi aparţinând unui teatru ce dă semne că se străduieşte să iasă din anonimat. Mi se pare a fi o creaţie stilată, riguros alcătuită, de teatru-teatru. Fără „sofisticării", fără filosofări inutile, fără invenţii scandaloase.

Teatrul „Al. Davila", Piteşti – *Jucătorii* de N.V. Gogol. Regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Mihaela Dinu Piţigoi. Ilustraţia muzicală: Dan Nic Spanache. Cu: Petrişor Stan, Emilian Cortea, Dan Ivănesei, Vasile Pieca, Ion Roxin, Adrian Duţă, Dumitru Drăgan, Radu Coriolan, Petre Dumitrescu, Marius Pieca.

Oradea

Elisabeta POP

Ultimul dans

În acest sfârşit de mai, încins ca un mijloc de iulie, spectatorii nu se prea înghesuie să vină la teatru. Căldură mare, monşer... E mai bine la ştrand sau la iarbă verde...

Iată de ce am numărat 17 spectatori în mica Sală a Studioului. Din cele 34, jumătate au rămas goale... Exact acest lucru însă nu i-a împiedicat pe cei trei interpreţi să joace la cea mai înaltă tensiune. Ca şi când eram 200...

Ideea scenografei Kelemen Kata (invitată din Ungaria) de a schimba dispoziţia spaţiului de joc, inversându-l cu cel dedicat publicului, a fost foarte bună. Ea a construit din ţevi elemente simple, dar sugestive (perdele gris legate cu frânghii) un spaţiu închis, rece, neprietenos, insalubru, o insulă înconjurată de mlaştini)

Câteva elemente de mobilier strict necesare (un dulap, o laviţă, un scaun-leagăn) completează peisajul în care îşi duce, cu ură nesfârşită, zilele, cuplul Edgar–Alice. O pendulă, sus, măsoară, nemilos, timpul care le macină nervii şi anii...

Pianul lipseşte. În acest spectacol Alice nu mai cântă. Nu mai ştie. A uitat.

Regizorul Parászka Miklos a fost preocupat în primul rând de conturarea ciudatelor personaje strindbergiene, în ediţia, ca să zic aşa, revăzută, a lui Dûrrenmatt. A relaţiilor încâlcite, contorsionate, isterice dintre ele. Fiindcă nu doar despre o soţie tiranică (şi, vai, cine ştia mai bine decât Strindberg – greu încercatul în plan matrimonial! – ce însemna aceasta?) şi despre un soţ insensibil şi incapabil să ofere tandreţe este vorba în piesa în cauză...

Spectacolul de la Oradea începe prin a-i păcăli pe spectatori: soţul, militarul şi milită...rusul Edgar doarme (ce-i drept, încălţat cu cizmele lui bine lustruite), iar Alice coase ceva, căzând din când în când pe gânduri... Idilică, paşnică, imagine... după care, lovitură de teatru: Alice se ridică brusc şi se îndreaptă cu „lucrul ei adormit" spre soţul adormit... Ochii ei strălucesc de ură. Şi iat-o întinzând, ca şi când i-ar lua măsurile, giulgiul alb peste trupul bărbatului. Imaginea este surprinzătoare şi vesteşte schimbarea cu 180 de grade a situaţiei. Scena – încăperea – căminul familiei devine un ring în care cei doi se luptă cu înverşunare, pe viaţă şi pe moarte... Aici va fi iadul în care sunt siliţi să conviеţuiască cei doi: răutăţile pe care şi le comunică unul altuia, ura care le hrăneşte existenţele (un personaj spune că, că atunci când vine din dragoste, ura e cea mai cumplită, ea având rădăcinile în cele mai profunde cute ale sufletului) adună o incredibilă energie negativă care, ciudat, ajunge în sală şi-ţi dă fiori. Ostilităţile sunt conduse, pe rând de cei doi: el, făcând pe şeful familiei, autoritar şi milităros (cu sticla de whisky pe-aproape, cu ţigările de foi), viclean şi dur, până-n clipa în care criza (un fel de comă epileptică) îl scoate complet din uz (actorul Dobos Imre, mic, nervos, creează un personaj fascinant), după care „intră în scenă" ea, Alice, fosta actriţă mediocră, actriţă rea, insensibilă, fără pic

de suflet. Are, în sfârşit, prilejul să joace un rol *mare*, important: cel pe care niciodată nu l-a primit în teatru. Şi *joacă*, joacă din răsputeri... Fabian Enikö, una dintre cele mai bune actriţe ale trupei, mizează pe acest *atu*: ea joacă, dar nu numai joacă, ci îşi şi scrie parcă rolul, îl creşte şi-l dospeşte, făcând din el un rol principal: ochii ei verzi aruncă fulgere, buzele se subţiază, răutatea, cruzimea cu care îi azvârle în faţă tot marasmul existenţei ei ratate, fac din scenele celor doi un cazan cu smoală, diavolii fiind ei...

La apariţia vărului Kurt (dragostea ei din tinereţe), Alice se înviorează brusc, chipul i se înblânzeşte, vocea aspră se îndulceşte... Dar *Kurt* (Kovács Levente jr., ceva mai tânăr ca alţi interpreţi, mizează pe acest atú şi nuanţează personajul, conferindu-i subtilitate şi farmec) o vede pe Alice în câteva ipostaze neconvenabile şi o cunoaşte prea bine. În scena finală, când Alice îl hrăneşte cu linguriţa pe Edgar – paraplegic – ea îi traduce lui Kurt (ce vrea şi ce-i convine) vorbele soţului ei.

Resemnată, Alice rezumă, într-un bilanţ scurt, existenţele lor ratate, în care nu se mai poate schimba nimic...

Mărul pe care i-l dăduse Kurt Alicei, s-a dovedit a fi al discordiei...

Una dintre scenele frumos lucrate, atent gândite este scena *cinei*: Edgar se îmbuibă singur, cu fripturi şi vin roşu, în faţa celor doi flămânzi. Şi, în timp ce înfulecă, le aruncă în obraz toate răutăţile, fără milă. Mănâncă şi scoate pe gură vorbe înveninate...

O alta este cea în care cei trei joacă ceva, canastă poate, în picioare, pândindu-se, ca nişte vietăţi, cu viclenie şi spaimă. Jocul final?

Spectacolul are câteva momente de contrapunct în care umorul şi elementele groteşti vin să dezamorseze situaţiile intens dramatice.

Actorii – cine sunt ei actorii! – simt că au primit partituri importante. Şi nu ratează: caută, caută, scormonesc şi, cu riscul de a nu atrage un public larg (iubitor de comedii şi de operetă!), joacă frumos şi cu dăruire şi, nu în ultimul rând, cu o rară bucurie. Privindu-i, în final, pe cei 17 spectatori aplaudând frenetic, mi-am amintit vorbele lui Strindberg care, obsedat de o posibilă nebunie, de boli şi de necazuri matrimoniale, citindu-l pe Swedenborg, a exclamat într-o anume împrejurare: „De mine e vorba"...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Play-Strindberg / Joc final **de Fr. Dûrrenmatt (sau** Ultimul dans). **Traducerea: Bereczky Erzsébet; dramaturgia: Budaházi Attila (versiunea scenică); regia: Parászka Miklos, scenografia: Kelemen Kata, mişcarea scenică: Dimény Levente. În distribuţie: Fabian Enikö (Premiul „Lili Poor"), Dobos Imre, Kovács Levente jr. Data premierei: 23 aprilie 2005.**

„Nu vă întristaţi, oameni buni!"

Numele scriitorului evreu ungur Bródy Sándor (1863–1924) este nu doar cunoscut maghiarilor de pretutindeni ci, după cum am aflat, este şi foarte apreciat. Piesele sale se joacă de peste un secol cu interes şi respect. *Dădaca* este una dintre cele mai des reprezentate. Orădenii se mândresc că, după premiera absolută de la Vigszinhaz din Budapesta – la 18 ianuarie 1902 –, doar la două luni, pe 3 martie, premiera dramei a avut loc şi la Oradea.

Szabó József a venit din Ungaria să semneze acest spectacol. Dar, să nu uităm, el a fost regizor la Oradea între anii 1968–1983, de numele lui se leagă

importante succese teatrale: *Orfeu în infern*, *Vedere de pe pod, Tragedia omului, Nri-Mur*", *Noile suferințe ale tânărului Werther*, *Mama îmi promite un somn ușor* (Süto András), *Portarul răzbunător* (Paskandi Geza)...

Szabó József – *Ógea*, cum îi spun de mic prietenii (însemnând, în sanscrită cel fără de moarte sau, oricum, un nume ce-ți asigură o viață lungă, fapt adeverit în cazul lui, deoarece medicii i-au dat un verdict dur acum 25 de ani care, iată, din fericire, nu s-a adeverit...), este un regizor de școală stanislavskiană, din generația de aur din care făceau parte și Tompa Miklos sau Harag Gyuri.

Spectacolul său este o construcție solidă (o piesă ce putea face obiectul unui spectacol demodat, desuet, drama unor personaje dintr-un timp trecut, din alt veac), îmbrăcată în haine noi, moderne. În definitiv, la nivelul comportării și relațiilor interumane lucrurile nu s-au schimbat, din nefericire, în mod esențial: oamenii continuă să se împartă în bogați abuzivi, săraci îndurerați, vicioși și oameni plini de virtute, stăpâni și sclavi, oameni cinstiți și ticăloși...

Sunt și elementele pe care a pus accentul regizorul, dând nuanțe de actualitate credibile textului, altminteri valoros și ca literatură.

Colaboratorii săi, scenografii Bolöni Vilmos și Torcos István și pictorița de costume Kelemen Kata au înțeles perfect ce anume vrea să comunice regizorul. Cei doi i-au pus la dispoziție un spațiu larg, în care actorii se mișcă în voie: mobilierul, puțin și sobru, materiale nobile – piele, lemn, lână, blană și un Christ răstignit, pe fundalul întunecat și trist. Costumele – amestec de fantezie și documentare exemplară – sunt în desăvârșită concordanță cu starea psihică și socială a personajelor. Și, nu în ultimul rând, muzica scenică (Ari Nagy Sándor) contribuie enorm la augumentarea emoțiilor pe care, obligatoriu, spectatorii le încearcă, scenă de scenă... Întregul spectacol se construiește în jurul personajului principal – dădaca Erzsebet: o tânără săracă, victima unui tânăr nobil care refuză s-o ia de soție, deși ea a devenit mama unei fetițe. Sărăcia o împinge spre o decizie dureroasă: ea se angajează doică la o familie bogată, devenind „mama care alăptează" un băiețel străin, pe când fetița ei plăpândă rămâne în grija bătrânilor bunici. Gajai Agnes este o actriță tânără, dar extrem de atentă cu profesia ei: a jucat în câțiva ani multe și diverse roluri principale și, în pofida faptului că e frumoasă (și blondă!), a dovedit inteligență și fantezie de fiecare dată. Ea și-a gradat atent evoluția, stăpânindu-și cu maturitate emoția – de la fata simplă, ușor de păcălit, la femeia care traversează un lung șir de întâmplări nefericite (moartea fetiței, încercarea stăpânului de a o hărțui sexual), impresionând prin subtilitatea și viclenia cu care-și plânge pe umărul fragil al fetei singurătatea și absența iubirii. Și, nu în ultimul rând, descoperirea că amantul *doamnei* este tocmai bărbatul care, cu vorbe dulci, a sedus-o și care se dovedește un Don Juan incorigibil.

Momentul sinuciderii, scena „beției uitării" sunt pline de tristețe, de deznădejde. Regizorul a făcut, de altfel, o distribuție foarte bună: pentru gura satului, de pildă, a ales trei actrițe care joacă uneori legate într-o singură mantie, broboadă de fapt. Și, surpriză, din broboada lor ies și flăcăii care joacă îndrăcit un joc al băieților la horă. Martorii, însă, sunt ființe fără chip, figuranții purtând pe fețe ciorapi: sunt ființe temătoare și lașe, asistând neputincioase la desfășurarea evenimentelor.

Părinților le-au oferit greutatea talentului lor incontestabil: Csiky Ibolya, mama resemnată și neconsolată, blândă dar deznădăjduită; Hajdu Géza – un tată-țăran primitiv, viclean și gata să facă destule compromisuri... altminteri, obișnuit să-și zică, important, „capul familiei". Actorii joacă simplu, convingător, comunică atent cu ochii, cu mâinile pe care nu știu cum să le țină...

Cei doi *nobili*, Domnul și Doamna, actorii Acs Tibor și Fyrtos Edit au devenit, deși episodice, personaje greu de uitat: sunt aroganți, snobi, răzbunători. Eleganța vestimentară e în contrast izbitor cu micimea sufletească.

Înduioșătoare Fodor Reca în rolul tinerei Elza, cea care va deveni, cu orice preț, actriță. Exaltată, prietenoasă, ea fuge de casa în care a învățat lecția ipocriziei...

Csatlos Lorant – cam prea tânăr – joacă un polițist bețiv, martor involuntar al finalului tragic al dădacei. Sinceritatea și figura cam tâmpă suplinesc datele ce-i lipsesc interpretului.

În rolul tânărului Peter – cel care o iubește sincer, dar nu e iubit de Erzsebet – Kardos Robert face o creație încărcată de autentic fior: e discret, plin de tandrețe și de grijă, dar nefericit, pentru că dragostea lui nu e împărtășită. În rolul bucătăresei, femeie de suflet și plină de milă pentru soarta tinerei și nefericitei dădace, Toth Tûnde are farmec și grație. Lectura scrisorii e un moment emoționant în spectacol.

Kiss Ksaba (*Viktor*) compune un chip aspru, antipatic, indiferent și plictisit al omului care, având bani, crede că poate cumpăra totul.

Completează distribuția, ca apariții fericit alese – Dimény Levente (*Doctorul*), Szigeti Reca (*Slujnica*), Dimény Eszter (*fetița*).

Spectacolul are, în toate elementele modernității, aerul unei povești pe care o asculți mereu, cu toate că o știi pe de rost. Publicul maghiar, fidel cum îl știm, atât literaturii, cât și teatrului și slujitorilor lui, a primit cu interes și vădită dragoste spectacolul, aplaudând, în final (și nu era premieră!) minute în șir...

Ideea – din programul directorului Meleg Vilnus, susținut activ de cei doi secretari literari (sau, mă rog, un secretar și un consilier) Nagy Bela și Szigeti Reka (da, chiar cea care a acceptat să joace rolișorul Slujnicei în *Doica*) s-a dovedit benefică, prin urmare, o salutăm și noi.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti“ – Dădaca **de Bródy Sándor. Regia: Szabo Iózsef; decorul: Böloni Vilmos – Torcos István; costumele: Kelemen Kata; muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Hajdu Géza, Csiky Ibolya (Premiile „Szentgyörgy István“ și „Poor Lili“), Gajai Ágnes, Kiss Csaba, Kardos M. Robert, Ács Tibor, Firtos Edit, Fodor Réca, Csatlós Lóránt, Toth Tünde, Dimény Levente, Bathó Ida, Szigeti Réka, Dimény Eszter.**

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (5) (insuportabilă)

Oricât de repede, clipa de teatru poate fi insuportabilă. Sunt situații scenice când însăși viteza clipei terorizează – altădată, nu mai puțin, lentoarea suspense-ului... Dar, nu toți spectatorii reacționează la fel, după cum se constată într-o perioadă de teatru „brutalist” sau axat pe „sânge și sex“. Apariția unei reacții de refuz nu-i, totuși, previzibilă și uniformă, ci se deosebește și se nuanțează de la spectator la spectator. Interpretarea tensionată a unui viol pe scenă, poate trezi, în sală, reacții diferite: pentru unii, este greu de îndurat, pe când alții asistă cu sufletul la gură (fiind, eventual, pregătiți de vizionarea unor filme cu astfel de secvențe).

Determinante pentru majoritatea publicului sunt cele reprezentate scenic, dar nu trebuie omisă nici reacția la stereotipii verbale și vizuale care nu spun nimic în

plus față de montările asemănătoare. Desigur, cauzele saturației, ale insuportabilului plictis, ar fi și ele de discutat. Insuportabilul soluțiilor formale catalizează evoluția gustului și, totodată, a „ideilor" regizorale, iar criticii contribuie la epuizarea a ceea ce a fost. Asta nu înseamnă că noutatea e imediat agreată: „Nu-i Shakespeare!", declară nemulțumiți cei ce pleacă la pauză. Cronicarii au avut obiecții – discutabile – la montarea lui Victor Ioan Frunză, *Visul unei nopți de vară,* dar i-au neglijat tocmai viziunea distinctă, mai aproape de Dali, „paranoic-critică", în culori tari, cu Oberon sadic *voyeur* și Titania combinată (ca o ridicolă Pasiphae) cu un măgar priapic.

Spectacolul de „sânge și sex" are antecedente în istoria teatrului. Acele personaje care ne înfioară – criminali, psihopați, fantome – nu aparțin doar dramaturgiei prezentului (cea din secolul XIX era bine populată cu ele!), nici nu indică o încremenire a „orizontului de așteptare", pentru că se înfățișează într-o viziune modificată de psihanaliză, de considerații (mai mult sau mai puțin științifice) despre paranormal.

Verificabil, același tip de spectacol poate fi în „orizontul de așteptare" al unor categorii deosebite de public. Cea mai crudă piesă a lui Shakespeare, *Titus Andronicus,* care a satisfăcut pe spectatorii elisabetani, a cunoscut montări de răsunet în vremea noastră. Câteva secole după Shakespeare, bulevardul parizian Temple, supranumit „al Crimei", atrăgea un public numeros la melodrame înfricoșătoare. Erau anii când Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului*, își avertiza cititorul „să fie pregătit să asiste la cele mai sinistre scene". De la demonismul și satanismul personajelor din dramaturgia romanticilor se va trece la oribilul momentelor aflate în viața obișnuită, aduse pe scena naturalistă. Și la București, în sala „Dacia" (1886) sunt prezentate „întâmplări din capitală", dramatizate de gazetarul Panait Macri: *Asasinul din Calea Moșilor, Otrăvitoarea din Giurgiu, Prinderea și fuga ucigașului...*

La începutul noului secol, verismul actorului italian Ermete Novelli, venit în turneu cu *Moartea civilă,* îl va face pe Caragiale să exclame uluit: „ăsta nu joacă, moare, moare, mă!", după cum consemna Ioan Livescu. Trebuie remarcat că atunci, ca și în viitoare ocazii, astfel de piese erau programate în spectacol-coupé, cu altele comice, pentru relaxarea publicului. Privind zvârcolirile agonice ale lui Novelli, Livescu susține dreptul de „a reda viața sub toate aspectele ei: simpatice și, când sunt urâte, cu grija de a nu ofensa frumosul reclamat de artă". În perioada interbelică, spectacolul de senzație ia alte aspecte la Teatrul „Fantome și paiațe" din capitală (1929). Sau la Teatrul de Vedenii, deschis de regizorul Ion Sava într-un cinematograf ieșean (1934). Oroarea, groaza din subiectele pieselor jucate sunt contrabalansate și dispersate de grotesc sau de amuzamentul facil. De obicei, publicul este invitat să vadă mai mult decât arată întâmplările de pe scenă: „Teatrul lui Sava urmărește o evadare din real, pe hotarul misterelor". Există o continuă preocupare pentru calitatea artistică a emoției: "Dacă în viață un accident, o crimă sau o sinucidere ne zguduie nervii și ne îmbolnăvește – scria Corneliu Moldovanu – pe scenă, înjunghierea lui Iuliu Cezar, strangularea Desdemonei ori sinuciderea lui Werther, ne produc o plăcere estetică, ne încântă, ne transportă".

Un spectator, doi, trei, părăsesc sala în timpul spectacolului, ne deranjează, dar ei vor să-și manifeste iritarea, închizând ușa zgomotos, ca un protest la cuvintele sau la acțiunile scenice pe care le socot inadmisibile. Nici unul, însă, nu le-a sesizat în tensiunea raporturilor dintre personaje, într-o situație și într-un mediu

ce vădesc dezumanizarea. Pentru ei, sunt acțiuni și cuvinte care lezează ochii și urechile – argumentul moral trebuie să decidă, nu adevărul, oricât de dramatic.

Deseori, simțim insuportabil ceea ce ni se adresează fără rețineri, fără menajamente. Din *catharsis* deconstruit, se păstrează cruzimea accentuată, violența deliberată. Spectacolul interactiv obligă să privim și să ascultăm, pentru a participa și răspunde. Pentru a ne simți responsabilitatea în fața insuportabilului. Dar tendința de a evita, în viață, situațiile mai mult decât neplăcute, deprimante, dezgustătoare, care te copleșesc, stăruie și la teatru, unde instinctiva autoprotecție se dovedește brusc vulnerabilă. Unii dramaturgi fac din replici oglinda acestei atitudini, diferit motivată. Sub presiunea prea îndelung resimțită a morții ce se apropie, personajele din *Intrusa* lui Maeterlinck nu-și pot ascunde dorința: „De-ar veni și seara de mâine!" – replică reliefată și repetată semnificativ în spectacolul lui Măniuțiu. „Au fost și clipe frumoase!" sunt cuvintele tatălui Dorei din *Nevrozele sexuale...*, incapabil să trăiască gravitatea problemelor vieții, silit să-și întrerupă divertismentul iresponsabil.

Uneori, suntem pregătiți pentru oroare – televizorul ne ajută să primim adevărul eliberat de cenzură. Cauza senzației de insuportabil poate fi răul agresiv, fără rezolvare imediată, din realitatea înconjurătoare. Sau poate fi propria noastră mentalitate. Deși sunt unii satisfăcuți, în impulsurile lor secrete, de scene oribile, de imagini teribile. „O încercare de a ne stăpâni spaimele primare" – califica Mark Levy preferința pentru anumite canale specializate de televiziune și *site*-uri de internet. În teatru, violența scenelor este un mod de a sensibiliza profund, fie și visceral, sau de a „distanța" critic. E necesar să ne întrebăm de ce dramaturgul sau regizorul a introdus un anumit dialog trivial sau o anume acțiune repulsivă (într-un spectacol de la Piatra Neamț, scoaterea ochilor unui personaj avea o senzorialitate mult mai brutală decât același act crud în *Regele Lear*). Ce simțim insuportabil poate avea rostul său. Prin anii'60, la o dezbatere academică, Geo Bogza îl contrazicea pe Al. Philippide, amintindu-i că artiștii, în numele Frumosului, au ascuns adevărul. Prioritară nu mai este emoția pur estetică – dimpotrivă, impuritatea ei este o dovadă de depășire a canoanelor artistice pentru un contact viu, programatic, cu adevăratele realități cotidiene. Ceea ce se reprezintă într-un teatru lucid, fără omisiuni, ne conduce către aspecte teribile cu care, vrând-nevrând, ne confruntăm în viață. Este „adevărul respingător" remarcat – nu numai de Doina Papp – în „temele actualității". După Magdalena Boiangiu, însă, „când e adevărat, e frumos. Probabil, pe scenă, e urât ce nu e adevărat". Mai mult, cum spunea tot ea, când e gratuit și nu duce la o aprofundare a personajelor, a sensului dramei.

Darul Gorgonei de P. Shaffer, montată de V.I.Frunză (la Târgoviște), devine o posibilă referință scenică pentru cele afirmate până aici. Ficțiune biografică, ilustrând evoluția ascendentă, apoi declinul și dezorientarea unui dramaturg, capătă altă direcție într-un spectacol remarcabil jucat de Mircea Rusu și Rodica Negrea. Importantă este confruntarea pozițiilor și argumentelor care susțin un demers teatral, ușor de recunoscut de la „furioșii" englezi ai anilor'60 la „brutalismul" actual, de o virulență sporită. Pentru Damson, dramaturgul, furia care conduce mâna când scrie și se dezlănțuie în text, este „focul cel sănătos", purificator. Se modelează cultural cu exemple comentate imaginativ și tendențios. Este convins că „dramaturgul trebuie să fie un extremist care să înspăimânte". Dimpotrivă, soția sa, Helen, nu acceptă violența subiectelor și personajelor, care merg de la istoria antică la terorismul prezentului: „Nu poți arăta asta pe scenă!", „Trebuie să le rezistăm morților! Când strigă după sânge, trebuie să fim surzi!" –

se opune răzbunării, pedepsei intolerante. Replica ei va urmări declarat domolirea scriitorului justițiar. Stau față-n față, fiecare cu temperamentul și exaltarea sa ideologică. Pentru Damson, poziția ei pacifistă nu-i decît „fofilare și nimic mai mult". Figurare radicală a unui gest castrator, deznodământul oribil (deși estompat de lumină) pornește de la credința lui: „uneori, trebuie să te cureți spălându-te cu sânge". Și el, și ea, împreună. El o va face cu prețul unei vieți care și-a pierdut sensul, odată ce „drama a murit".

Opuse, cele două personaje se atrag, se împlinesc, așa cum în *catharsis*-ul unei Grecii mereu prezente în piesă, teroarea actului violent, punitiv, se echilibra cu compasiunea pentru ființa umană.

Dacă existențialismul lui Sartre era un umanism, la fel se poate zice și despre noul naturalism de azi.

Trupurile claustrate în materia inertă a *elevatorului* – din piesa lui G. Pintilei – ne impun o cumplită situație de viață. Dar și parabola unei tinereți interzise, reduse nemilos la fiziologie brutalizată. Când, în spectacolul Adrianei Zaharia, ușile elevatorului se desfac amăgitor (excelentă scenografia, ca și celelalte) nu se vede decât peretele negru, murdar, accentuând vizual conflictul insuportabil dintre presiunea lăuntrică a trupurilor și obstacolul exterior, implacabil. Disperarea izbucnește în expresii licențioase, de efect contrar la majoritatea publicului. Este frondă amară, limbaj de înfruntare, singura supapă în momente de panică. Să nu uităm nici mărturisirile comprimate, retezate de situație, încercările ratate, anemierea treptată sau monologul fetei înaintea morții, de un tragism intens, în contrapunct verbal, cu atât mai emoționant, deși, probabil, peste măsură și greu acceptabil pentru publicul fixat la alte convenții.

Oare ce altceva trebuie să aducă viața, ca să se schimbe teatrul?

Teatru radiofonic

Constantin PARASCHIVESCU

Relevanțe sonore

Mai repede decât mă așteptam, un tânăr autor căruia i-am întrezărit pe la începutul anului, la Teatrul Național Radiofonic, promițătoare însușiri la debut, Radu Andrei Hora, confirmă cu o a doua lucrare. Prima era o piesă pentru copii, *Papucii lui Abu Cassem*, inspirată din *O mie și una de nopți* și avea alertețea firească și umorul cu tâlc al poveștilor. A doua, intitulată *Aïx Nebunul*, are în vedere dilemele, visele, frământările unui personaj din zilele noastre, în încercarea de a se elibera de constrângeri prin intermediul unei pretinse nebunii. „Sunt un copac care se rotește cu mii de brațe în sus", spune el, „am și eu bucata mea de vis". Dar nu și certitudini – „Privesc în mine și n-am pe ce să mă sprijin". Investigație subtilă a meandrelor sufletești, într-o lume ilogică și nesigură, cu aplecare pe nuanțe psihologice, „unde calitățile de compoziție teatrală – îl recomandă Marian Popescu –, cu personaje având concretețe, dar și un aer enigmatic, sunt

evidente". În distribuție, o voce sensibilă, de mult neauzită, Tatiana Iekel, alături de Marius Bodochi în rol titular, Constantin Codrescu, Valentin Uritescu, Bianca Zurovski și alții, îndrumați cu discreție ce cel ce l-a lansat pe dramaturg, regizorul Mihai Lungeanu.

În același ciclu de „dramaturgi români contemporani", proiect coordonat de Magda Dutu, am ascultat la mijlocul lunii iulie piesa unui poet brașovean, Mihai Ignat, intitulată *Crize* sau *Încă o poveste de dragoste*, nominalizată la concursul UNITER pe anul 2003 și prezentată în aprilie 2004 la Radio BBC Londra. Debutul propriu-zis radiofonic l-a înregistrat, așadar, în eterul Tamisei, iar cel autohton în coordonarea regizorului Gavriil Pinte și interpretarea actorilor Ada Simionică, Ion Grosu. Piesă în două personaje, consacrată drumului care începe pentru fiecare din noi cu euforia dragostei, continuă cu însoțirea și inevitabilele răbufniri diurne – certuri, reproșuri, crize, insulte, retractări –, dar înaintează cu un strop profund de tandrețe. Două exemplare complementare într-unul singur. În care ne putem recunoaște toți, pentru că are autenticitatea observației și francheța exprimării într-un dialog viu, nervos, cu umor. În redarea căruia vocea lui Ion Grosu se dovedește expresivă, motivată și cu simțul nuanțelor, în contrast cu vocea metalică, arțăgoasă a Adei Simionică, ce afectează comunicarea. O scenă excepțională, artistic și tehnic – concertul, cu aparteurile reciproce meschine pe fondul muzicii sobre și, prin contrast, ironice. Și o replică: „Infectezi logosfera!".

Colega noastră de revistă Crenguța Manea, în calitate de redactor, împreună cu tânăra regizoare Ilinca Stihi, ne-au prezentat o premieră pe țară cu piesa lui Michel de Ghelderode *Rătăcirile Marelui Macabru*, tradusă de Anca Măniuțiu cu ingenioase corespondențe în limba română ale identității personajelor – filosoful Astrodamus, bețivul Checheleus, prințul Haplea, vestitorul macabru al sfârșitului lumii Negrozotar. Parabolă cu personaje alegorice desprinse din tradițiile populare flamande, elemente simbolice, grotești, bufonerii, într-o țară imaginară numită Breugelanda, unde laptele și mierea ar curge în voie, după tabloul pictat de conaționalul Breugel. La elanul vârstei, tânăra regizoare adaugă opțiuni cu grad vădit de dificultate (cum a fost și precedentul *Brand* de Ibsen), pe care le onorează printr-o investiție de concizie și tensiune artistică, susținută aici cu haz subtil de Virgil Ogășanu – *Astrodamus*, umor bahic Mihai Dinvale – *Chercheleus*, ecou sinistru Zoltan Octavian Butuc – *Nekrozotar*.

Salutară și întru totul instructivă inițiativa sintetizării unor fragmente de piese pe teme și tipologii din dramaturgia universală, gen „dramele puterii" (cinci personaje în interpretarea lui Dan Condurache), *Sluji istețe și bufoni* (Horațiu Mălăele), *Peștitoare și cumetre* (Dorina Lazăr). Mai spre vară, *Îndrăgostiți în teatrul lumii*, cu Delia Nartea și Cristian Iacob protagoniști, în cinci scene lirice din *Ciuta* de V.I.Popa, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Pelléas și Mélisande* de Maeterlinck, *Domnișoara Iulia* de Strindberg, *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Cu regretul de a nu se fi găsit o a doua scenă lirică românească, apreciem suita sintezelor ca veritabile eseuri teatrale realizate de Pușa Roth și Costin Tuchilă, cu elocvența nuanțelor sonore create de experimentatul Cristian Munteanu. Menționez, totodată, exemplara transpunere radiofonică din seria *Mărturii* a textului lui Constantin Noica *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, în dramatizarea lui Florin Chelu și a Elisabetei Pop, adaptarea și regia artistică a lui Mihai Lungeanu. Cu Marcel Iureș în rolul celebrului filosof, emisiunea a prilejuit o impresionată revelație de cuget și credință, în temeiul adevărului că „Dumnezeu nu caută pe credincioși. Îi așteaptă".

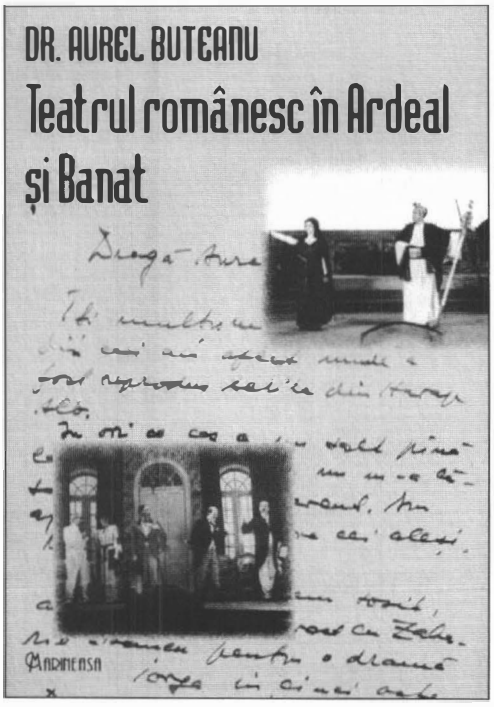
CARTEA DE TEATRU

Ioan JURCĂ ROVINA

Sub un cutremurător arc de timp

A reveni asupra unui timp teatral petrecut într-o istorie zbuciumată, cu schimbări capitale, între naştere şi dezvoltare, înseamnă a înţelege şi reface drama însăşi prin care au trecut actul scenic şi, în sens mai larg, actorii lui. Cartea *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat* de Dr. Aurel Buteanu probează un asemenea demers de reevaluare în ediţia lui Cornel Ungureanu, tipărită la Editura Marineasa. Volumul are două componente importante: cartea cu acelaşi titlu tipărită de Aurel Buteanu la aniversarea unui sfert de veac de existenţă a Teatrului Naţional din Cluj şi capitolele tangente sau adiacente cărţii, care întregesc şi configurează personalitatea ca om de teatru a lui Aurel Buteanu. Volumul se deschide acum cu *Tangente. Cronici, portrete, evenimente culturale*, capitol ce ne pune în temă cu începuturile de cronicar entuziast ale tânărului prins în ceea ce însuşi numeşte „viaţa teatrală începătoare a Ardealului" la Timişoara (*Patria*, 9 decembrie 1926), dar şi cu responsabilităţile ce aveau să-i revină mai târziu în calitate de director al Teatrului din Cluj (din 19 octombrie 1944).

Adică, ne aflăm sub un arc de timp, aşezat pe un pilon al bucuriei şi elanului înfiinţării, după Unire, a instituţiei teatrale şi pe cel al rezistenţei din refugiu în urbea bănăţeană. Sub acest arc se aşază şi cartea scrisă în 1945 de directorul Aurel Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat (1919–1944),* pentru a întări cu o mărturie scrisă jubileul, pe când artiştii aveau să se întoarcă acasă. Cartea, argument şi mândrie pentru artiştii de atunci, este un document de istorie teatrală, începând cu fondatorii instituţiei şi scoaterea la rampă a dramaturgiei româneşti, dar şi de istorie ardeleană, oglindă a bătăliei pentru supravieţuire cu mijloace reduse, pentru creştere valorică în reprezentaţii şi aducerea instituţiei la nivel naţional, precum şi la aceleaşi criterii de tratare a artiştilor (ca o obsesie, în vremurile paşnice) cu ale celor de la Naţionalul bucureştean.



„Cartea din 1945 a lui Aurel Buteanu e un manifest şi aşa trebuie înţeleasă", scrie criticul şi istoricul literar Cornel Ungureanu într-un „Post-scriptum". Scrierea – fixată pe datele stagiunilor, cu premiere, autori, regizori, cu actori, pe înregistrări minuţioase, matematice chiar, pe fragmente de cronici sau bătăioase petiţii –, conţine un dramatism dedus, reverberat emoţional spre noi de pe scena acelei vremi. Pentru

perioada refugiului la Timişoara găsim mărturia a patru stagiuni de teatru susţinute cu spectacolele avute în repertoriu, cu multe reprezentaţii, ca şi când aici artiştii s-ar fi aflat la sediu, ei având să găsească energie şi pentru un turneu de referinţă în Capitală. Categoric, Teatrul din Cluj a deschis şi la Timişoara drumul spre arta teatrală românească profesionistă, a marcat începutul şi apetitul spectatorilor locali pentru valoare. (Ideea a fost subliniată de regizorul Sabin Popescu, la lansarea volumului de la Filiala Uniunii Scriitorilor.)

Aproape jumătate din volumul de azi, editat de Cornel Ungureanu, reprezintă scrisorile a doi martori, cum sunt numiţi, prieteni care îi scriu lui Aurel Buteanu din Capitală la Timişoara, unde fostul deputat din partea PNŢ-ului, redactorul-şef al ziarului *Patria* sau directorul Teatrului din Cluj s-a retras după anii de detenţie comunistă, rămânând fidel, în continuare. teatrului. Unul este Leonard Paukerov, autor de volume despre teatru, precum *Când joci teatru în Ţara Ungurească* (Budapesta, 1914), „un socialist care se simte bine alături de ţărăniştii lui Maniu", după cum îl caracterizează, între altele, Ungureanu, în prezentarea ce precede incitantele scrisori expediate cu o anume regularitate pe parcursul anilor 1957–1964, surprinzătoare prin minuţiozitatea informaţiei din lumea teatrului şi din existenţa cunoscuţilor, scrisori care vor să întreţină tonusul generaţiei marginalizate. Scrisorile vehiculează, dincolo de informaţiile (deseori numerotate) la zi, nume celebre din lumea teatrului, în ipostaze dependente de ideologic: „1) Sică Alexandrescu, trecut pe linie moartă, prin pensionarea lui, la limită de vârstă (60 de ani), asta ca sancţiune că a tradus şi pus în scenă piesa interzisă: *Invitaţie la Castel.*";[...] „3) Lucia Bulandra nu va mai fi directoarea Teatrului Municipal."; „4) Tot aşa şi directoarea de scenă Marieta Sadova."; „5) Se afirmă că şi Birlic, şi Beligan sunt scoşi din situaţia lor privilegiată..." (9 august 1958); „Sică Alexandrescu a rămas la postul lui şi face pregătiri să plece cu ansamblul T.N. la Moscova..." (26 august 1958). Referirile cuprind şi alte situaţii dramatice, dar şi practice, referitoare la colaborări sau curiozităţi mai mult sau mai puţin plăcute, uneori cu portretizări picante, însuşi autorul scrisorilor fiind un personaj captivant.

Mai succinte, fugitive sunt epistolele celui de-al doilea martor, fostul actor din trupa clujeană la Timişoara, plecat la Bucureşti, Titus Lapteş, în care ştirea este însoţită de zeflemea şi deziluzie asupra vremii şi oamenilor care ies în faţă, umbra scepticismului însoţind artistul şi la grădina cu mici şi bere. Oricum, lectura este incitantă în ambele cazuri şi ne dă satisfacţia unor adevărate proze epistolare.

E vremea pierderii iluziilor, a decăderii unei generaţii cu proiecte măreţe pe tărâmul teatrului. Comentariile şi notele lui Cornel Ungureanu, intercalate în structura volumului, urmăresc această generaţie de făuritori de teatru românesc, aduc completări, precizări, configurează perioada cu personalităţi, lărgesc contextul, scot la suprafaţă şi sensibilizează prin scriere drama acelui timp şi a oamenilor din context. Implicat direct în tipărirea volumului este fiul lui Aurel Buteanu, Dan Buteanu, păstrătorul documentelor şi semnatarul textului „Îndreptări necesare".

Pentru cine are interes şi răbdare, cartea (singura de teatru, ca făcând parte dintr-o serie editorială Buteanu; a mai apărut, la aceeaşi editură, *Dincoace şi dincolo de tăcere*) este o lectură răscolitoare despre oameni învinşi în bătălia lor, despre omul de teatru care în tinereţe îl cita (*Înfrăţirea*, 1922), ca după o premoniţie, pe Miron Costin, cu „bietul om sub vremi". Învingător a rămas, totuşi, Teatrul. Sub un cutremurător arc de timp.

*** Dr. Aurel Buteanu** – Teatrul românesc în Ardeal şi Banat. **Ediţie de Cornel Ungureanu, Editura Marineasa, Timişoara, 2005.**

Ion CAZABAN

Cărți de scenograf

Patru cărți dedicate scenografiei au apărut, la noi, într-un singur an – cifră imposibil de întâlnit altădată! Trei sunt redactate și îngrijite de scenograful, realizatorul de filme de animație și profesorul Ion Truică. Performanța trebuie consemnată, ceea ce ne-am grăbit să facem nu de mult și continuăm în recenzia de față.

Sub titlul *Sinteza scenografică* (Editura Cronica, Iași, 2004), Ion Truică publică o parte concludentă a scrierilor rămase de la regretatul Dan Jitianu (1940–1994), ale cărui calități de om și artist s-au păstrat în amintirea celor ce l-au cunoscut. Volumul cuprinde gândurile regizorilor Valeriu Moisescu și Tudor Mărăscu sau ale plasticianului François Pamfil, pentru care Dan Jitianu a fost creatorul de excepție și prietenul ce nu a dezamăgit niciodată. Valeriu Moisescu, colegul de la Teatrul „Bulandra", îl caracterizează „prin capacitatea sa de comunicare cu slujitorii scenei, prin seriozitate, competență și farmec personal". Tot așa, Ion Truică vorbește despre „calitățile morale ferme [...] seriozitatea și disciplina artistică ieșită din comun", care i-au atras o stimă neștearsă. Dan Jitianu făcea parte din familia scenografilor studioși, la curent cu ce se petrece în teatrul nostru sau al altor țări, dornic de a se informa nu numai pentru spectacolul în pregătire, dar pentru că simțea cultura ca o necesitate. O dată cu sala de repetiții, scena și atelierele – unde era mereu prezent cu ideile sale –, biblioteca a fost, pentru el, spațiul indispensabil unei constante vieți spirituale. Îi plăceau discuțiile, schimbul de vederi, contrazicerile nu-l deranjau, dimpotrivă asculta cu înțelegere opiniile altora. Tocmai spiritul viu, experiența în teatru și cultura multilaterală – consideră Ion Truică – l-au făcut un admirabil profesor, foarte apropiat studenților.

Majoritatea textelor incluse în volum sunt texte instructive, scrise sobru și limpede, ordonate sistematic, urmărind, poate, suita temelor și problemelor expuse la curs. Valoarea lor didactică a fost sesizată de Ion Truică. Trecând prin conceperea decorurilor și costumelor pe baza documentării și discuțiilor cu regizorul, proiectarea lor artistică și tehnică, execuția în ateliere, transpunerea decorului pe scenă, repetițiile de manevră și de lumină, vizionările de costume, fazele de lucru ale scenografului sunt precizate, succesiv, ca niște obligații legate de însăși realizarea spectacolului. Dan Jitianu nu s-a considerat un executant, ci un „factor de concepție", inseparabil de reușita misiunii regizorale. Comentând și combătând formulări uneori superficiale, el se arată preocupat de definiția și rostul profesiei de scenograf în vremea sa. Format în perioada, reteatralizării și a problematicii de atunci, pentru Dan Jitianu, scenograful este un profesionist multidotat și documentat, care se ocupă de teatru, nu de pictură pe scenă! Așa cum spune, decorurile sale erau concepute prin adecvare la textul dramatic, la „spiritul" spectacolului, în comparație cu soluțiile altor montări ale aceleiași piese.

O călătorie de documentare în Statele Unite (1972) este relatată la fel de precis și de sistematic, încercând apoi să ajungă la câteva propuneri utile

teatrelor noastre. Însemnările despre spectacolele văzute la New York, Washington, Dallas, New Haven, Minneapolis, New Orleans confirmă privirea sa specializată, luând în considerație un ansamblu de factori și condiții de creație. Încă o dată, este convins de folosirea funcțională, dar și inspirată, a spațiului disponibil. Și Dan Jitianu se pronunță pentru spațiul transformabil, maleabil, adaptabil, care să capete „valențe dramatice" și să potențeze spectacolul. Dinamica schimbărilor vizuale are, în acest sens, un rol special, rezolvat, uneori, prin lumină.

Dintr-un articol despre kitsch, reiese că Dan Jitianu nu se limitează la principii general-valabile, ci judecă în contextul fiecărui spectacol, unde, nu-i exclus, kitschul să fie permis, funcționând deliberat. E bine că Ion Truică a inclus acest articol care exprimă distincții riguroase – după cum bine a făcut tipărind unul dintre acele texte scrise de Dan Jitianu, de la cap la coadă, cu o singură literă (*Metafora modei*, de ex.: „Manufactura mai mediocră modernizează morțiș materialele mucegăite, mixează morganatic mai multe modalități, multe meschine, moșmondește matracuce mahmure, moșind modele mitocănești"). Se relevă justețea aprecierilor, dar și inteligența umorului.

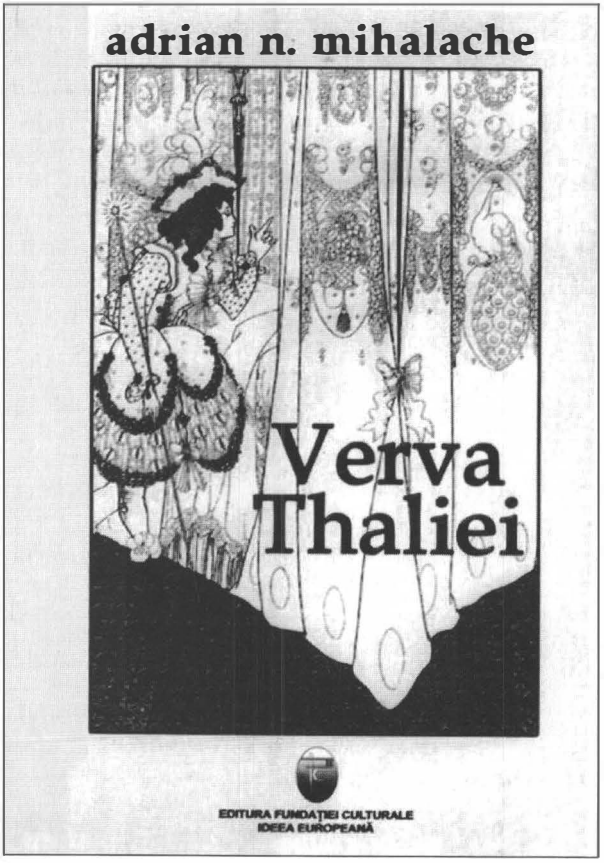
În întreaga sa activitate, scenografia a fost, pentru Dan Jitianu, „o artă de sinteză", totodată „artă și tehnică", el căutând să corespundă unei duble (sau triple!) serii de exigențe.

Acestui volum alcătuit de Ion Truică, i s-a adăugat de curând cel semnat de scenografa și profesoara Adriana Raicu Petre, *De la text la imaginea scenică. Aspecte ale scenografiei universale contemporane* (Cartea universitară, București, 2005). Într-un număr redus de pagini, se obține un veritabil concentrat de cultură specializată. Autoarea și-a comprimat selectiv lucrarea de doctorat, rezultând un volum de reală utilitate informativă, în care textul se îmbină elocvent cu imaginea. În mare parte, se compune armonios și evolutiv, într-o succesiune a problemelor și aspectelor de prim-plan, indicând o concepție deloc exclusivistă asupra scenografiei moderne și contemporane. Probabil, n-a fost omis nimic esențial din acele probleme, aspecte, direcții și funcții care caracterizează scenografia secolului XX. Au prioritate creatorii de la răscrucea secolelor noastre, dar însemnătatea precursorilor este ținută în lumină. Firul expunerii se împletește istoric și teoretic. Pentru a comenta diferite tipuri și soluții de decor, semnificative în evoluția teatrului, se pornește de la o sumă de considerații privind comunicarea și „gândirea vizuală". Referințele sunt tot mai numeroase, densitatea informativă a textului atinge o cotă extremă. De la relațiile diferențiate dintre scenă și public la modalitățile de spectacol ca moduri de comunicare, de la relația scenografiei cu celelalte componente ale spectacolului la procedeele prin care scenograful urmărește să-i susțină intensitatea dramatică – cititorul capătă o informare consistentă despre ceea ce a fost și este decorul teatrului contemporan în lume. Tipuri de scenă, scenografi notorii, concepții și practici teatrale, decor naturalist, realist stilizat, simbolic, decorul în teatrul-dans și în teatrul de imagine, în teatrul ambiental și în teatrul experimental, note despre spectacole memorabile – cantitatea informației este considerabilă și, dacă volumul ar beneficia de un indice de nume, de titluri și de termeni, ar putea fi consultat ca un folositor dicționar de specialitate.

Mircea GHIȚULESCU

Demonul serii

Imediat după *Demonul dimineții. Exerciții la computer solo*, Adrian Mihalache a scris o foarte importantă carte despre arta teatrului, care este „*Demonul serii*". *Verva Thaliei* pare un mozaic de specii publicistice pe teme teatrale: eseuri, cronici de spectacol, recenzii, note de călătorie, interviuri. În fond, cartea este solidară pagină cu pagină, și în toate componentele sale, grație prestigiului pe care autorul îl conferă acestor specii „minore". Este, fără îndoială, un intrus periculos, intrat pe neașteptate în cercul închis al criticilor de teatru. Sigur se întâlnește cu ei pe un teren comun dar, cumva, în spiritul parabolei lui Geo Bogza despre vultur și capră care s-au întâlnit pe un vârf de munte. „Eu am venit aici coborând", spune pasărea. Vultur sau nu, Adrian Mihalache vine de departe în critica de teatru, înarmat cu bagaje culturale felurite pe care nu ezită să le folosească în spectacolul pe care îl regizează scriind. Deși afirmă că un critic (veșnica dilemă între critic și scriitor) „este orice, numai artist nu", autorul face din critică, o artă a inteligenței și erudiției. Este, poate, criticul civilizațiilor crepusculare când cultura se transformă în artă. Astăzi sunt la modă eseiștii și nu beletriștii, ceea ce confirmă dispariția frontierelor ferme dintre cultură și artă pe o anumită treaptă a maturizării literaturii. În fond, tot ce poate aspira cultura pentru a nu rămâne un depozit de informații este să devină artă, așa cum s-a și întâmplat în cazuri celebre când Nietzsche a scris despre Wagner, Artaud despre Van Gogh, Ortega y Gasset despre Cervantes, Roland Barthes despre Racine sau Călinescu despre Eminescu. Cultura este condamnată la comparatism, tendință vădită și la Adrian Mihalache, ale cărui *arlechiniade* literare sunt admirabile. Sunt extrem de relevante analogiile dintre Caragiale și Camil Petrescu, nu numai prin binecunoscuta comedie *Mitică Popescu,* unde Camil reabilitează compromisul personaj balcanic ci, mai ales și mai convingător, între schița *Articolul 214* și caragialismul involuntar din *Iată femeia pe care o iubesc.* În ce privește *Danton*,

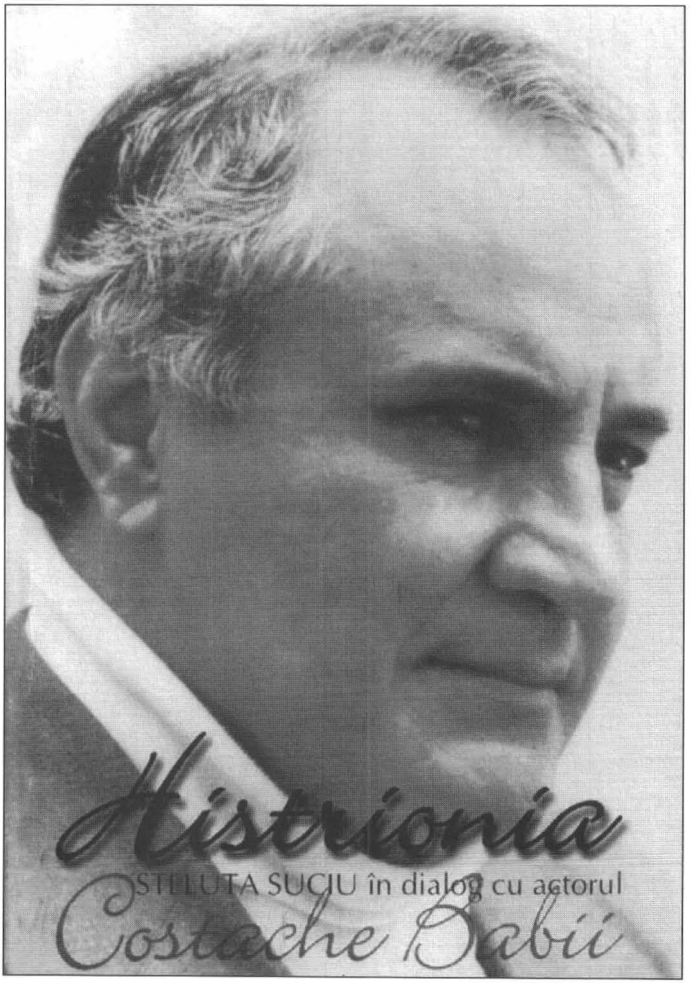


aria comparatistă este şi mai amplă. Nu sunt convocaţi numai Romain Roland şi Georg Büchner, dar şi poloneza Stanislawa Przybizsewska cu *Procesul lui Danton*. Contribuţiile româneşti în privinţa Revoluţiei Franceze ale lui D.R.Popescu (*Robespierre şi Regele*) sau Gheorghe Astaloş (*O rugăciune de prisos/Une prière de plus*) erau picante. Camilpetresciada lui Andrei Mihalache se încheie cu o frumoasă analogie între *Jocul ielelor* şi *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre. Dar, de departe cea mai elegantă demonstraţie comparatistă este eseul despre suprarealism (surrealism, obişnuieşte Adrian Mihalache) în dramaturgie pornind de la pictura scrisă a Pablo Picasso *Le désir attrapé par la queue* (1941), ajungând la Gellu Naum. Ţinând cont de faptul că Teatrul Naţional din Cluj-Napoca a descoperit prima piesă a lui Gellu Naum (*Exact în acelaşi timp*), coincidenţa că ambele piese au fost scrise „exact în acelaşi timp" este tulburătoare. Comparaţia este cât se poate de justă şi bine argumentată. Ai zice că *Dorinţa trasă de coadă* de Picasso a fost scrisă de Gellu Naum. Diferenţa (mare) este că Gellu Naum nu lucrează doar asupra limbii, ca Picasso, ci şi asupra subiectului. Piesele sale (excepţie *Poate Eleonora*...) parodiază literatura de aventuri pentru copii (Robinson Crusoe în *Insula*, călătoriile polare în *Ceasornicăria Taus*), aşa cum va face şi în *Cărţile cu Apolodor*. Dar, una peste alta, oriunde deschizi cartea poţi găsi o idee nouă sau altfel formulată. Noutatea ţine adesea de unghiul din care priveşti lucrurile care modifică un anume fel de a formula. A citi o cronică de Adrian Mihalache înseamnă şi o iniţiere în cultura subiectului. Nu contează dacă „are dreptate" sau nu. De obicei are dreptate dar, de exemplu, *Tamerlan cel Mare* de Marlowe de la Teatrul Naţional din Bucureşti în regia lui Victor Ioan Frunză (cel mai scump spectacol din România ultimului deceniu al mileniului doi), s-a jucat de cinci–şase ori şi a căzut. Oricum, nu este subiect de controversă ideea că recuzita era punctul forte al spectacolului fiind de o „savantă acurateţe semiotică". Important este că, pe acest drum, Adrian Mihalache ne invită să răsfoim teza de doctorat a lui Felix Bosonnet susţinută la Universitatea din Basel. Dar greşeşte, fără îndoială, când îşi exprimă regretul că regii înhămaţi la carul triumfal al lui Tamerlan nu sunt figuri politice la ordinea zilei. Aici criticul superior, detaşat şi iubitor de enigme, cade cu prea multă frivolitate în capcana didacticismului. Dar el va şti să se salveze totdeauna cu o piruetă: „un spectacol vizual într-o concepţie aflată sub semnul lui *grand* cu tot ce are el rău sau bun: grand-opera, grand-guignol, Grand Adriana" (trimitere la scenografia semnată de Adriana Grand). Piruetele culturale sunt cele mai spectaculoase. Pentru *Visul unei nopţi de vară* în regia lui Felix Alexa porneşte de la teza de doctorat a lui Jean Marie Magnin de la Universitatea din Montepellier despre *noaptea în teatrul lui Shakespeare*, trece prin *Dream in Shakespeare* de Marjorie Garber care demonstrează că *teatrul în teatru* („Pyram şi Tysbe") din *Visul unei nopţi de vară* seamănă cu *Romeo şi Julieta*. Mai ferm, Adrian Mihalache, prinde ideile din zbor şi merge mai departe: fiind scrise în acelaşi an (1595), *Visul unei nopţi de vară* este transcrierea în registru comic a tragediei *Romeo şi Julieta*. Foarte nostim ar fi ca erudiţia lui Mihalache să fie inventată, apocrifă. Din păcate, oricât de ludic şi inteligent, Adrian Mihalache este prea serios pentru o asemenea strategie beletristică. Oare a mai făcut cineva analiza astrologică a cazului *Romeo şi Julieta*? O face Adrian Mihalache în legătură cu spectacolul lui Ion Mircioagă de la Brăila, o comedie şi ea, dar una „crâncenă". Oricum ar fi, tragedie sau comedie, spune Adrian Mihalache, *Romeo şi Julieta* „este expresia nemijlocită a semnelor asupra realităţii". Ceea ce dovedeşte, o dată în plus, puterea simbolurilor.

Constantin PARASCHIVESCU

Cu sufletul în „HISTRIONIA"

Am avut prilejul să văd în ultimul deceniu mai multe spectacole la Braşov şi să mă bucur de valorificarea talentelor actoriceşti aici, din generaţii diferite. Unele ajunse astăzi la apogeul carierei, unanim recunoscut, precum Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Dan Săndulescu. Toţi în plină activitate exemplară, cu roluri de vârf în palmares, care le-au adus premii şi meritate elogii. Virginia Itta Marcu a fost distinsă cu Premiul de interpretare feminină la Gala UNITER din 2000, Costache Babii în 2001 cu Premiul pentru întreaga activitate. „Sunt un actor care pune suflet – se caracterizează dânsul –, trăiesc intens pe scenă şi asta mă consumă". Mărturie din dialogul cu profesoara şi cronicarul braşovean Steluţa Suciu, autoarea unui volum pe care i-l consacră, publicat la Editura ORATOR şi lansat, în 8 iunie 2005, cu titlul *Histrionia*. O ţară imaginară „al cărei stăpân unic e, de data aceasta, Costache Babii". Şi are inspiraţia de a se lansa în ceea ce numeşte „fascinanta călătorie" prin mijlocirea unor convorbiri cu actorul, care, stimulate de întrebări şi insistenţa întru precizări, dau confesiunilor un aer de poveste, interesantă, sinceră şi accesibilă.



La aceeaşi editură, Steluţa Suciu publica acum doi ani şi o culegere de convorbiri cu 34 de personalităţi culturale din ţară, oameni de teatru, scriitori, pictori, într-un volum intitulat *Voci contemporane*. Printre ele, şapte artişti braşoveni şi, bineînţeles, Costache Babii, care îşi definea cu oarecare tristeţe meseria, *efemeră*: „Noi ne stingem o dată cu aplauzele. Rămânem doar în sufletul spectatorilor ca nişte amintiri frumoase". Sigur, pentru cine i-a văzut, dar pentru

cine nu, cu atât mai mult contribuie o carte la conturarea unei imagini pentru cuget și suflet. Cunoscându-l bine, ca „trăitori în aceeași urbe", cum declară, doamna Suciu a avut avantajul de a-l vedea în mai toate spectacolele și de a sta de mai multe ori de vorbă cu dânsul pentru unele interviuri. „L-am văzut în atâtea roluri, i-am urmărit drumul profesiei. Și de fiecare dată, în sala de spectacol, am trăit experiențe unice [...] De fiecare dată, e altul, nu se repetă". Cu întruchipări de profundă vibrație în dramă, cu aer sfios și umor subtil în comedie, unde pare a se uimi singur, cu candoare, de hohotele de râs pe care le stârnește. Artist al nuanțelor, al jocului fin pe alternative de râsu'-plânsu', pe care le și îmbină cu surâs pe față, într-o varietate de stări și reacții care fac neprevăzută, totodată captivantă, interpretarea sa. De la Bască din *Mormântul călărețului avar* de D.R. Popescu, „un spectacol subversiv" pentru vremea aceea (1980) până la Vladimir din *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (2004), șapte roluri i-au pus până acum pe umeri *mantie de purpură*, consacrându-l, cum se specifică într-un capitol intitulat „Ziua a șasea". Autoarea își împarte convorbirile în așa-zise șapte zile, urmărind nu o cronologie a creației, ci fapte, direcții divers conturate. Astfel, după primele date biografie și copilărie din „Ziua întâi", după anii de studii și formare menționați în „Ziua a doua" și după referiri la șansă, întâlniri memorabile și un început profesional unde directorii brașoveni nu l-au vrut (și unul dintre ei, slab și gârbovit la 80 de ani, îl așteaptă astăzi răbdător la cabină...), „Ziua a treia", luăm seama la rolurile de comedie („Ziua a patra"), alte roluri, caractere („Ziua a cincea"), diverse, generalități („Ziua a șaptea"). Dar cu *mantie de purpură* au fost: Goldberg din *Serată neprevăzută* de Harold Pinter, „un inchizitor modern", în cuplu cu Mircea Andreescu și „pare-mi-se că de-atunci s-a impus tandemul nostru"; Josey din *Frații* de Sebastian Barry, personaj plin de melancolie, cu obsesii chinuitoare, care a dus la strălucire tandemul; Bartodziez din *Portret de criminal* de Slawomir Mrożek, conștiință măcinată de coșmarul delațiunii, primă întâlnire cu regizorul Claudiu Goga și bucuria de a fi iar cu Mircea Andreescu și cu „o mare actriță a teatrului românesc", Virginia Itta Marcu; Domenico Soriano din *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, „un rol greu, care mi-a plăcut și pe care l-am rupt din mine [...], l-am făcut într-un fel de răsu'-plânsu'"; în fine, Filippo din *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, „un rol generos", de clovn la sfârșit de carieră, în impas de a mai fi în arenă, care, într-o ultimă iluzie ratată, își întâlnește foștii colegi și stau toți trei, pentru o clipă tandră, „sub o umbrelă găurită care nu mai oferă ocrotire", *Peppino* – Virginia Itta Marcu, *Nicollo* – Mircea Andreescu, *Filippo* – Costache Babii. Trei, pe care Steluța îi numește, cu îndreptățire, „o tripletă de aur a teatrului brașovean", clovni de mare artă, chaplinieni, fellinieni. Sunt alături în arena magică a Thaliei, în fotografiile din foaier, în proiecția de eternitate.

Știe autoarea să sublinieze majoritatea creațiilor interpretului cu fragmente scurte din cronici, intercalându-le în convorbiri cu firescul argumentelor formulate de specialiști. Solicită opinia unor colegi de-ai artistului, a unor concitadini și oameni de cultură, rezervă câteva pagini creației sale poetice sub genericul „Solilocviu" și întocmește necesara teatrografie, cu rolurile interpretate pe stagiuni. Din vocea lirică a lui Costache Babii, reproduc sunetul unei strofe: „Merge moșul pe cărare / Cu bastonul la plimbare! / Dar bastonul, necuminte, / Fuge mereu înainte! / Moșul vine după el / Cătinel, încetinel. / Și își spune moșu-n gând / Nădușind și tot oftând: / Bățul ăsta, văd eu bine, / E mai tânăr decât mine!".

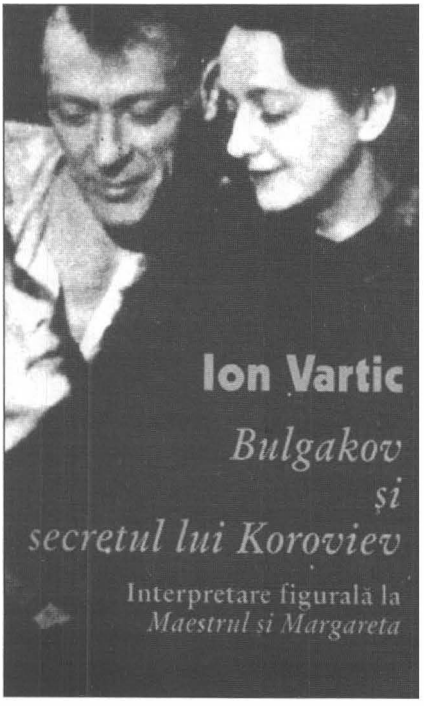
Adrian MIHALACHE

La alegere: lumina sau liniștea

Ion Vartic publică la Biblioteca Apostrof o carte densă, fermecătoare și originală: *Bulgakov și secretul lui Koroviev*. Autorul propune o privire proaspătă asupra romanului lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*. Combinând intuiția cu erudiția, el face din comentariul capodoperei o capodoperă a comentariului.

Metoda pe care Ion Vartic o folosește cu rigoare și suplețe este „interpretarea figurală". Autorul o definește clar: „viziunea sau interpretarea figurală stabilește între două fapte, evenimente sau persoane o conexiune în care prima dintre ființe sau întâmplări nu se semnifică numai pe sine, ci o semnifică și pe alta, în vreme ce aceasta din urmă o conține și o împlinește pe prima" (pag. 72). La Vartic, „figura" nu este, ca la Genette, „embrionul sau schița unei ficțiuni". Concepția lui figurală, inspirată din Erich Auerbach, se concentrează asupra relației dintre două sau mai multe complexe stabile de semnificanți și nu asupra repertorierii tipurilor de figuri narative. Relația figurală, așa cum o înțelege Ion Vartic, nu este nici cauzală, nici simetrică. Există un termen primar (persoană sau eveniment) care trimite la altul, iar acesta din urmă îi împlinește semnificația. În analiza figurală, e, așadar, deci important de determinat care este termenul de la care pornește analiza. Altfel, interpretarea s-ar roti în cerc, iar asociații mai mult sau mai puțin inteligente și inspirate s-ar înlănțui într-un discurs agreabil, dar gratuit.

Evenimentul pe care se bazează întreaga interpretare figurală este conversația telefonică unică, pe care Bulgakov o are cu Stalin, în urma scrisorilor prin care protestase împotriva excluderii sale din circuitul cultural. Nu va fi singura dată când Stalin recurge la telefoane personale inopinate: Pasternak și Ehrenburg aveau să guste și ei experiența. Să observăm că telefonul impune răspunsul prompt din partea unui interlocutor luat prin surprindere. Dacă, astăzi, un intelectual ar primi un e-mail de la Băsescu sau Bush, ar avea timp să se concentreze asupra unui răspuns adecvat sau ar putea, pur să simplu, să ignore mesajul și să-l trimită în *recycle bin*. Bulgakov nu era, din păcate, în această situație. El trebuia să profite de o ocazie ieșită din comun despre care nu știa dacă se va mai repeta. Într-adevăr, va aștepta mult timp, închis în casă, un nou telefon, fără ca să-l mai primească vreodată. Pentru el, contactul virtual impus avea caracterul unui eveniment excepțional, la înălțimea căruia se simțea dator să se ridice. Ion Vartic interpretează figural situația ca act magic, ieșit din ordinea firească a lucrurilor. Interpretarea figurală leagă intervenția spectrală



a lui Stalin prin telefon de invazia diavolească, în cadrul căreia Woland împlinește figura dictatorului. De aici, Ion Vartic trece succesiv la stabilirea raporturilor dintre personajele vieții și ale cărții. De data aceasta, termenul prim este personajul fictiv, iar termenul al doilea este prototipul real, identificat de autor, care îi întregește celui dintâi semnificația. Koroviev, ca și Berlioz, este mai bine înțeles dacă e raportat la Bulgakov însuși; Bezdomnâi, dacă e raportat la Maiakovski; Riuhin, la Fadeev etc. Asocierea, în cadrul intepretării figurale, dintre evenimente / persoane reale și, respectiv, elemente narative prezintă însă un risc, pe care autorul reușește să-l evite oarecum la limită: acela de a vedea în opera lui Bulgakov un simplu roman „cu cheie", în genul celor ale lui G. Călinescu.

Analiza figurală a telefonului lui Stalin este realizată în cheie magică și psihanalitică. După Ion Vartic, romanul lui Bulgakov constituie o *„ficțiune de compensare*, construită pentru exorcizarea realității ostile și opusă ei" (pag. 56). Bulgakov ar fost măcinat de nevoia unui protector atotputernic, figură paternă, care să joace pentru el rolul pe care Regele Soare l-a jucat față de Molière, iar piesa *Cabala bigoților* ar susține fără dubiu această teză. Personal, sunt înclinat să văd lucrurile puțin altfel. Telefonul lui Stalin pare a-i oferi lui Bulgakov șansa de a deveni ceea ce orice intelectual visează să devină: sfătuitorul Puterii, *le conseiller du prince*. Viziunea în cheie demonică, propusă de Vartic, sugerează că Stalin s-ar bucura în ochii lui Bulgakov de o autoritate indiscutabilă, chiar dacă malefică. Or, scenetele amuzante, jucate în casa scriitorului, în care relația cu Stalin este transpusă în cheie comică, arată că scriitorul nu este deloc fascinat de mistica autorității, fiind interesat doar de eficacitatea puterii. Nu de o „satisfacere fantasmatică" este vorba, cât de o eliberare de frică, prin umor. Poporul puutea să vadă în Stalin un „tătuc" genial, bun, dar imprevizibil; intelectuali ca Mandelstam sau Bulgakov aveau, probabil, pentru el, aceeași considerație ca noi pentru Dej sau Ceaușescu, cu supliment de teroare inclus. Juan Mayorga, în piesa *Scrisori de dragoste către Stalin*, intepretează intervenția telefonică în termenii unor situații dramatice consacrate. Între un bărbat și o femeie se interpune Spectrul, ca în *Hamlet*, împiedicându-i să mai comunice nemijlocit. Și acolo avem de-a face cu un demers figural, înscris, însă, în limitele literaturii.

Când Ion Vartic trece la interpretarea figurală a romanului din roman, analiza devine încă și mai interesantă. Raportând situațiile narative la elemente mitice, preluate dintr-o vastă literatură, autorul deslușește existența a două pacturi: „Unul, lumesc, e pactul cu regimul totalitar (ce are alură diabolică de suprafață), celălalt e pactul cu transcendentul (chiar dacă cu partea lui întunecată), acela cu diavolul, care încearcă să te salveze dintr-un asemenea sistem" (pag. 97). Trimiterile la Goethe și Thomas Mann sunt pertinente. Diavolul ca motor al creației, care face binele prin dinamizare, cu toate că dorește răul, prin negare, este revizitat de Vartic cu degajare, pentru a-i smulge secretul unei fraze-cheie a romanului: „el n-a meritat lumina, el a meritat liniștea". Cu toții tindem spre lumină, dar nu toate privirile sunt apte să o suporte. Lumina este adevărul, iar adevărul este, de cele mai multe ori, crud. De aceea, în ciuda eforturilor Margaretei, Maestrul alege liniștea, adică resemnarea în inacțiune. Spre deosebire de părerea comună că iluminarea (lumina taborică) se obține prin izolare și reculegere, doar cei care se lasă ispitiți și depășesc ispita pot ajunge la adevăr. Cei care refuză pactul cu puterea vremelnică sunt, de fapt, incapabili să-și asume orice pact, inclusiv cel cu transcendența. Vrând-nevrând, la liniște ajungem cu toții, iar unii dintre noi ajung, măcar în trecere, să vadă o geană de lumină.

Mircea GHIȚULESCU

Examenul de maturitate

Drumul spre maturitate este semănat cu îndoieli în sine, în părinți, în iubire, în sensul existenței și în Dumnezeu. Scenetele adolescenței pe care le-a scris Alexandra Grigorescu (pseudonimul literar este Alexandra Ares), publicate în volumul *Exilată în trecut*, au acea puritate implacabilă a privirii morale caracteristică acelei vârste care nu cere altceva decât libertate. Își ia rămas bun de la copilărie o dată cu manifestarea fermă a instinctului de conservare și deplânge evoluția de la starea de ingenuitate la practica vieții. Criteriul adolescenței este Frumosul văzut prin iubire. Adolescenta visează bărbați frumoși care îi provoacă exclamații de uimire, dar și cele mai amare decepții. Este Frumosul de gradul zero care determină criterii morale maniheiste. De fapt, criteriul estetic al adolescenței este Frumosul văzut prin sex. De aceea puține vor fi textele din această carte care să nu supună analizei seducția și decepția erotică. Spaima feminității cu tot ce înseamnă aversiunea față de sex, reproducere și fertilitate nu poate fi exprimată mai sec și mai concis decât în schița *Oul* unde adolescenta moare de silă când colegele o anunță că a făcut un ou din care a ieșit un pui de pasăre. Adolescenta Vera visează să se vindece de obsesii la un psihiatru care să semene cu Alain Delon, dar viața este compusă numai din decepții, pentru că psihiatrul este o doamnă în vârstă care nu o poate ajuta cu nimic. Traversând maturizarea în anii revoluției, motivul tinerilor uciși la întâmplare este unul dintre cele mai tulburătoare. Paradisul visat există cu adevărat doar după moarte. *Pământul făgăduinței*, deși proză, este o stranie piesă de teatru scrisă cu decor cu tot. Este o literatură de recuperare a adolescenței. Pagini spontane, aruncate pe hârtie, parcă la întâmplare, ce poartă marca analizei mature. Cartea Alexandrei Grigorescu dovedește încă o dată că nu există granițe între genurile literare. Pare a fi compusă din două părți distincte (proză și teatru), dar prozele sunt intens dialogate, iar teatrul este fundamental liric. Proza și dialogul se întâlnesc și se completează perfect. *Impresii de iarnă sau tânăra beată* este o frumoasă elegie a castității („Tânără fată, ești o păcătoasă pentru că ești o castă. O piatră atârnată de gâtul cerului pe care-l sugrumi. Picioarele tale albe dansează calm pe ochiul cerului ce stă să-și iasă din orbită"). Este un exemplu izolat, pentru că, de regulă, lirismul se amestecă indiscernabil cu narațiunea și dialogul. Cea mai amplă și completă dintre piesele sale pare *Frumoasa adormită și trezită* o sinteză matură, ironică și dureroasă a experienței feminine. Un scurt vodevil în care toată lumea înșală pe toată lumea. O „nuvelă gata dramatizată" despre eterna căutare a fidelității în amor și despre eterna ei încălcare. Despre Prințul visat și Zmeul real din care se compune viața unei femei. Dar și despre instabilitatea granițelor dintre aceste două reprezentări ale masculinității. Autoarea montează totul pe fundalul unei frumoase povești (*La Belle de la bois dormant/ Frumoasa din pădurea adormită*) de Charles Perrault, pe care o despletește în toate implicațiile sale transformând un basm pentru copii într-o analiză a instabilității sexuale în contradicție cu setea de stabilitate a vieții. Temă veche de când lumea pe care, însă, Alexandra Grigorescu o tratează într-un mod cu totul original printr-un

amestec de insolență, gravitate și candoare. Candoare, da, pentru că frumoasa Onda atât de captivată și, în final, atât de decepționată de sexul opus, are un *alter ego* în micuța Juliette, Onda cea mică ce va parcurge același traseu dureros de inițiere, nu înainte de a supune unui examen foarte sever aceste „basme de adormit copiii" care promit că viața va fi o întâlnire fericită și eternă între Prinți și Prințese. Această micuță Onda, care supune unei analize imprevizibile basmul cu Frumoasa adormită, nu este numai viitoarea femeie, ci Alexandra Grigorescu însăși, care examinează realitatea cu o gândire neconvențională. Tocmai această *gândire neconvențională* este marele merit și elementul de legătură al tuturor textelor literare din acest prim volum. Meritul, dar și riscul ca această privire insolentă asupra lumii să se tocească în practica existenței. Ceea ce deosebește acest text de celelalte, este amplitudinea. Nu numai intuiția tehnicii contrapunctelor dramatice (inclusiv scena finală când mica Onda îl descoperă pe tatăl său sărutând-o cu patimă pe Onda cea mare dar, mai ales faptul că un text literar implică și construcție, nu numai iluminare. Interesant este că decizia de a publica scrierile sale din adolescență reprezintă chemarea de a reexamina și a recupera propria biografie, ceea ce mi se pare calea cea mai dreaptă spre literatura autentică. Scriitorul de tip balzacian care știa totul despre personajele sale a fost înlocuit de cel ce vrea să știe totul despre sine. Alexandra Grigorescu scrie despre personajul cel mai cunoscut din lume: ea însăși. Este o mare diferență între literatură și autobiografia pură, dar Alexandra Grigorescu nu își redactează autobiografia, pentru că stăpânește secretul de a scrie despre sine în așa fel încât să-i intereseze și pe ceilalți. La discotecă se vindecă forma cea mai ușoară a procesului de maturizare (vezi *Eseu despre discotecă*). Remediul acestei maladii permanente a omului este literatura. Alexandra Grigorescu și-a asumat literatura, riscând să o transforme într-o boală cronică de succes. Deocamdată, literatura este aceea care a ajutat-o să treacă examenul de maturitate, așa cum ne dovedește această carte care nu o exilează în trecut, ci o aduce în actualitate.

Alexandra Ares, Examenul de maturitate, **Ed. Ghepardul, 2005.**

Școala veselă

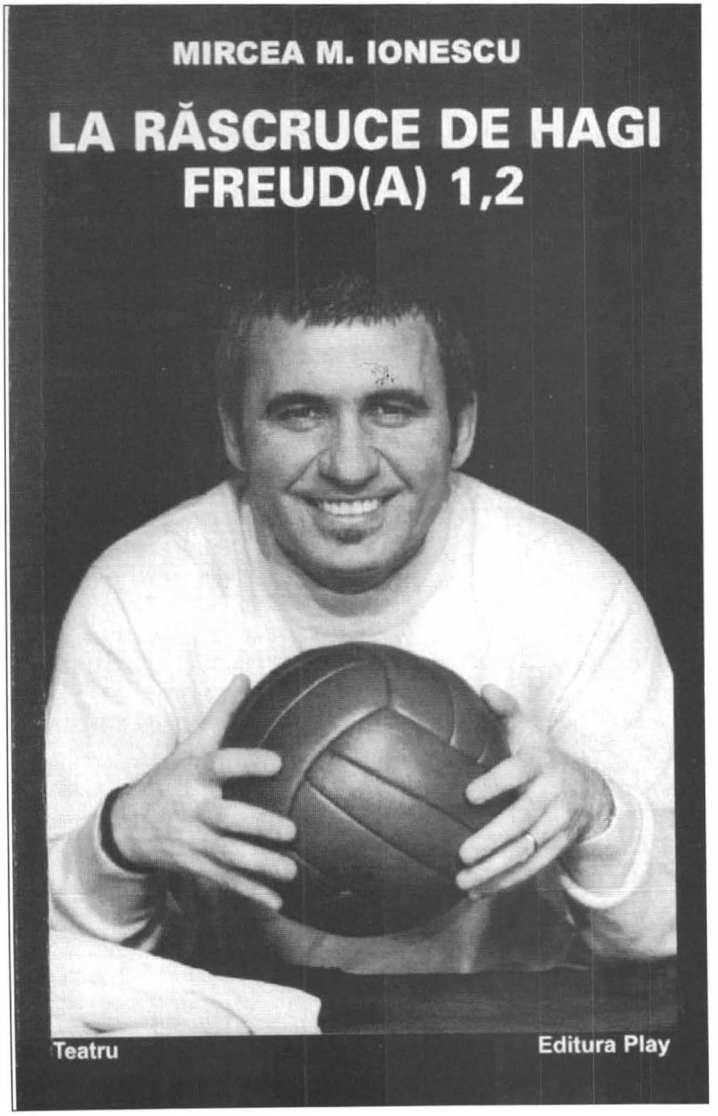
Tocmai când eram convins că dramaturgia pentru copii s-a refugiat în domeniul atât de fascinant al basmelor celebre scrise de Andersen, Perrault, Frații Grimm sau Creangă cu sutele sale de dramatizări, Iuliu Rațiu scrie teatru pentru copii, ba îl și publică, deși nu se joacă. Colegul său Al. T. Popescu este printre puținii autori români care a devenit un clasic al genului, fiind jucat în mai toate teatrele de păpuși care au reușit să transforme piesele sale (*Rază de soare*, *Magazinul cu jucării*, *Leopardul de argint* etc.) în modele de urmat. Dacă Iuliu Rațiu nu a avut această șansă nu este pentru că are mai puțin talent, dar textele sale dramatice sunt totdeauna îmbibate de cultură, ceea ce le face, poate, mai greu de acceptat. *Accident banal* idealizează copilăria și școala când toate greșelile sunt iertate și grijile trecătoare. O privire optimistă asupra amintirilor dintr-o copilărie urbană, poate chiar o utopie. Sandu, care și-a fracturat un picior, este imobilizat pe un pat de spital, dar toți prietenii săi vin să-i țină de urât. Acești mici rivali din *Accident banal* au vocația prieteniei în așa

măsură încât devin un model pentru adulți. Nu cumva Iuliu Rațiu vorbește despre un ideal personal? Autorul știe foarte bine să prindă în câteva replici spirituale viitoare caractere dar, lipsită de deschidere spre fantastic, piesa nu poate fi, scenic vorbind, decât un bun pretext pentru un exercițiu de teatru școlar. Această deschidere o găsim, însă, într-o piesă mai veche, (*Cine-i, oare, Făt-Frumos*), scurtă sinteză a basmelor populare, plină de miez, care a avut parte și de câteva versiuni scenice. Aici Iuliu Rațiu îl urmează pe Alecsandri din *Sânziana și Pepelea* sau pe Victor Eftimiu (*Înșir-te, mărgărite*) combinat cu Zaharia Bârsan din *Trandafirii roșii*. Față de predecesorii săi, Iuliu Rațiu aduce nu puține inovații. Făt-Frumos apare în trei versiuni produse prin savante conexiuni literare. Făt-Frumos cu barbă este fiul Spânului din Harap-Alb, Făt-Frumos cu mustață este fiul Babei Cloanța iar Făt-Frumos este o combinație între Pepelea al lui Alecsandri (prin isteține) și Zefir al lui Zaharia Bârsan prin intensitatea dragostei și spiritul de sacrificiu. De altfel, cele mai frumoase scene din această parabolă cu o evoluție foarte serioasă (în ciuda aspectului ludic potrivit copiilor), în care o împărăție pustiită devine una înfloritoare, sunt legate de acest motiv vegetal, ca în *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan. Cunoscutele mere de aur și trandafiri de argint pe care peținorii fetei de împărat sunt puși să le descopere constituie, la Iuliu Rațiu, doar simboluri tradiționale ale dovezilor de iubire și nu iubirea însăși. Făt-Frumos îi oferă Domniței zorilor mere adevărate și trandafiri adevărați, oferă dragostei un conținut în măsură să fertilizeze împărăția. Același artistic refuz al realismului nesemnificativ ne întâmpină și în cea mai recentă dintre piesele lui Iuliu Rațiu: *Eroii din Galaxia Guttenberg*. Copilul Dan este un *caracter* umanist: citește foarte mult dar nu „învață" în sens scolastic. Asaltat de reproșuri în familie, se hotărăște să arunce cărțile de aventuri care îi hrănesc copilăria și să se apuce de învățat. O premisă realistă, repede înlocuită cu o perspectivă halucinantă. Iuliu Rațiu știe foarte bine că teatrul pentru copii nu suportă realismul pentru că adevărul li se revelează prin imagini fantastice. O simplă pălărie poate fi un șarpe boa care a înghițit un elefant, ne previne Antoine de Saint-Exupéry în *Micul Prinț*. Asemenea lui Dan, la lecția de zoologie, când spune că „măgarul este un iepure care a crescut mai mare". Reproșurile familiei îl aruncă pe Dan într-o comică halucinație: personajele cărților citite și aruncate în podul casei se revoltă, ca în teatrul lui Pirandello. Dan visează aventuri comune peste mări și oceane cu eroii romanelor citite: Spânul din *Harap-Alb*, Piratul Bob Harvey și Căpitanul Nemo din *Insula misterioasă* de Jules Verne, Alice din *Alice în Țara Minunilor* de Lewis Caroll, Șarpele Kaa din *Cărțile junglei* de Rudyard Kipling, la care se mai asociază Sherlock Holmes din romanele lui Conan Doyle, Lizuca din *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu, ș.a. Practic, Iuliu Rațiu pune în dialog binecunoscuta sa pasiune pentru literatura genului al cărei rezultat a fost, printre altele primul *Dicționar al literaturii pentru copii din România*, lucrare de referință îndelungată, până la apariția alteia asemănătoare. După toate întâmplările (caracterizate printr-un suspans comic pe care Iuliu Rațiu îl stăpânește foarte bine), Dan pare un mic Don Quijotte cu mintea înfierbântată de lecturi care a pornit prin lume să restabilească dreptatea și onoarea. Numai că aventurile sale riscă să sfârșească prost, fiindcă de pe Globul desenat de el la orele de geografie lipsesc anumite detalii despre insulele din Oceanul Pacific. Trimiterile la situația școlară echivocă a lui Dan sunt presărate pe toată suprafața textului, dar cu o mare artă a discreției și mai ales, cu umor. În tot ce scrie Iuliu Rațiu îndeplinește idealul lui Alecsandri despre teatru ca „școală unde înveți râzând voios" dar, în același timp și despre acea școală veselă a fiecăruia dintre noi ce va deveni la maturitate o nesfârșită nostalgie.

Cristiana GAVRILĂ

Freud este femeie și Ioana D'Arc bărbat...

Mircea M. Ionescu, omul cu două pasiuni, teatrul și fotbalul sau fotbalul și teatrul, nici nu este clar care dintre ele trebuie scrisă prima, în ultimul său volum *La răscruce de Hagi, Freuda(a) 1, 2* (Ed. Play, 2005) încearcă să le contopească în artă ca și în viață. Este uimitoare apropierea dintre sport și teatru, dar dacă ne gândim la biografia dramaturgului, reputat și respectat comentator sportiv, această asociere este de înțeles. Cartea cuprinde șase piese, prima care dă și titlul volumului este dedicată legendei Gheorghe Hagi, iar celelalte unor mituri și subiecte foarte cunoscute în istoria culturii, transferate în modernitate la genul feminin: *Freud(a), Icar(a), Ultima, mohicani!*. Ținând cont de felul cum tratează și cum își structurează Mircea M. Ionescu piesele, am putea spune că este un feminist convins și, în același timp, un luptător pentru revenirea femeii la feminitate. Textele sunt foarte bine ancorate în social, trimiterile la aspecte ale istoriei contemporane sau la dimensiunile existențiale ale omului actual sunt caracteristicile lor principale. Pe autor îl interesează în primul rând o stare de spirit, climatul afectiv pe care personajele create îl pot emana. Într-o epocă a computerizării și robotizării individului, oamenii lui Mircea M. Ionescu sunt însetați de poezie.



La răscruce de Hagi este o biografie dramatizată a marelui sportiv, dar și o radiografie a

fenomenului microbist. Deşi textul are forma unei anchete psihologice şi, deci, un aer obiectiv, autorul nu este suficient de distanţat în faţa acestui subiect în mod sigur favorit. Gazetarul sportiv este mai puternic decât autorul dramatic. Tehnica pirandelliană, recunoscută încă de la începutul piesei, este şi o deghizare a multelor informaţii biografice la care autorul nu poate renunţa. Admiraţia pentru personajul ales domină. Iniţial, plasarea acţiunii într-un ospiciu de nebuni ar putea antrena ca desfăşurarea intrigii să fie captivantă, dar dorinţa autorului de a nu se îndepărta prea mult de linia reală a modelului ales face ca textul să amintească de un reportaj sportiv şi social. Se povesteşte mai mult decât se întâmplă. Eroul piesei este Gheorghe Hagi, renumitul fotbalist, ci nu Hagi-personaj, proiecţia omului care a făcut legendă. Trebuie avut în vedere că Mircea M. Ionescu păstrează toate informaţiile reale intacte, inclusiv numele celor despre care cunoaştem din ştirile sportive că au influenţat într-un fel sau altul viaţa personajului. În final, piesa este un elogiu adus fotbalului şi "stării de spirit" numită Hagi. Convingerea dramaturgului că Hagi este dintre acei aleşi care nu pot fi judecaţi decât de ochiul istoriei, este urmărită până la sfârşitul piesei.

Celelalte texte ale volumului se îndepărtează total de această zonă. Autorul plasează acţiunea într-un fel de desfăşurare absurdă. Oameni care fug de confortul civilizaţiei pentru întoarcerea la simplitatea vieţii cu micile ei bucurii devin punctul de interes al dramaturgului. Postmodernismul lui Mircea M. Ionescu este alimentat de răsturnarea unor date culturale cunoscute şi înţelegerea lor în context actual, cu situaţii şi probleme actuale. În *Icar(a)* personajele nu fug de viaţă cum ar putea părea la o primă vedere, ci caută o viaţă care să răspundă dorinţei omului ce se vrea rupt de societate. Dar destinul lui este stabilit de mersul civilizaţiei, nu există libertatea de a alege altceva decât ceea ce se oferă. *Freud(a)1 şi Freud(a) 2*, deşi centrate pe sexualitate aşa cum lasă de înţeles şi titlul, nu se opresc aici. În aceste texte se conturează nişte portrete feminine ofertante. Două personaje cu date psihologice şi o carnalitate aparte se desprind din aceste texte care pot deveni în mod sigur un subiect promiţător de spectacol. Freud(a)I – exhibiţionistă şi Freud(a) II – interiorizată, sunt proiecţii ale aceleiaşi femei în goană după iubire, sex şi romantism. Într-o situaţie, dorinţa este asumată de personaj, în cealaltă este refuzată, ascunsă, mascată în poveşti ireale, închisă în graniţele imaginaţiei. Şi una, şi cealaltă au nevoie de împlinirea acestei stări absente. Amândouă se tem de indiferenţa bărbaţilor care ar putea, întâmplător, să le fie alături. Ritmul nebun al lumii în care trăiesc intensifică această stare de teamă. Mircea M. Ionescu trage un semnal de alarmă cu privire la dezumanizare prin excesul sau absenţa unor componente vitale ale existenţei. *Ultima, mohicani!* exprimă tot acest dezacord al omului cu modul de viaţă subscris legilor civilizaţiei cu efect nociv. Trei cupluri „îşi iau concediu" într-un spaţiu de lux, ireal. Deşi scopul era o ruptură cu sensul robotizat al vieţii lor obişnuite, bărbaţii sunt cuceriţi de jocuri violente pe calculator, femeile de activităţi iluzorii. Efectul este amorul robotizat. Plictiseala atinge culmea suportabilului în conversaţii absurde care amintesc de limbajul din piesele lui Eugen Ionescu. Şi în *Ioan D'Arc,* frontierele dintre dragoste şi sexualitate sunt incerte. Străinul şi Străina îşi consumă momentele de amor pe linia care determină graniţa. Deşi în deplină pază, oamenii îşi urmează dorinţa. Toate aceste personaje dau sonoritate unui strigăt al umanităţii. Oamenii vor să rămână oameni şi se tem de efectele civilizaţiei inventate de ei.

Bogdan ULMU

JURNAL

Alecsandri – spectacol virtual

Sunt – nu e o mândrie! – campionul *Chiriţelor* în România. Da, am montat de şase ori textul: de cinci ori, *Chiriţa în provincie* ; o dată, *Chiriţa în Iaşi*(dar adaptată liber şi împănată cu *cînticele* din alte texte ale bardului).

Şi trebuie să spun că niciodată nu mi s-a părut că am găsit calea cea dreaptă a deslușirii capodoperei. Totdeauna am avut senzaţia că, din spectacolul finit, lipseşte ceva. Că nu am căutat îndeajuns, ori că nu am avut o răbdare asiatică, întru revelare.

De altfel, cum zicea cineva, capodoperele se apără, întruna şi nu se lasă descoperite pînă la capăt: pesemne, e unul dintre tertipurile cu care-şi longevizează farmecul...Pregătindu-mă pentru a şaptea *Chiriţă* – căci va veni, nu peste multă vreme, şi clipa recidivei – încerc să duc mai departe unele propuneri regizorale din montările anterioare. Şi să *cutez* mai mult: aşadar, *Chiriţa ot Bârzoi(eni)* ar putea deveni *Chiriţa of Dali*.

Văd un spectacol suprarealist, cu moliciuni moldav/orientale, cu sute de cănăfiori în aer, cu multe evantaie care se deschid şi se închid în ritmul muzicilor, cu fluturi mecanici care zboară greoi prin aerul încins, pulverizaţi de perele cauciucate ale augmentatelor sticle de par fum, ce ţin loc de coloane... Şi, ca element central, o păpuşă uriaşă, o obeză – dar din acelea felliniene, care au sex-appeal, din care se trag leneş sertare (într-un sertar enorm locuieşte fiul Cucoanei!) şi se deschid lasciv *ferestrele* sânilor bogaţi... (prin aceste „ferestre" apare, alternativ, nurlia Luluţă, înnebunindu-l cu frivolitatea, de la „balconul" propus de noi, pe adolescentul Guliţă. Din balcon se lasă, uneori, pentru ofiţer, o scară de mătase, împletită de junâ cu gingaşa-i mânuţă...).

Drapajul rochiei *păpuşii-Chiriţa* lasă loc unui singur personaj să treacă prin el – evident, Leonaş – zona cu pricina fiind fierbinte şi frisonantă, în timpul deselor ieşiri şi intrări. Cortina-drapaj, este, cum zicea George Banu, fisura lumii: acum devine şi *fisura erotică* a madamei...Bârzoi, cel needucat, e închis de madamă într-o cutie muzicală şi este eliberat doar cînd trebuie să meargă la *canţilerie*, să asculte jalbele împricinaţilor şi să umfle plocoanele. Apropo: Ion nu cară prin scenă numai piramide (cu zeci de reflexe) din zahăr candel, ci şi şiraguri de mărgele mari, divers colorate, plus jardiniere cu fructe exotice (smochine, rodii, mango, guave), călare pe curcanul uriaş, ce-şi desface aripa-i multicoloră ca de păun, pasăre mitologică, pre văzută nu doar cu roţi: lateral, mai are o manivelă de aramă ce mişcă cifre colorate pe pieptu-i falnic...

Şi calul e înlocuit, în spectacolul nostru virtual, cu o bicicletă din aceea spectaculoasă, de la începuturile mijlocului de locomoţie, un biciclu cu o roată imensă şi una mică, obligînd-o pe Chiriţa, dar şi pe feciorul dînsei, la nostime echilibristici. Monsieur Charles nu atinge pămîntul, zburând ca-n Bulgakov şi din plutirea-i cutumiară îşi aruncă aparteurile, ori lasă să cadă pas portul isprăvnicesei, *clonat* – spre-a-i spori turistei voluptatea posesiei. Iar Leonaş îmi apare a cum, la ceasul delirului regizoral, precum *Domnul Mascat* din Wedekind: cu un ţilindru im pecabil, cu o pelerină scumpă şi lungă, cu trenă, scoţând din faldurile ei personajele pe care tre buia, în text, să le joace, sub formă de *marionete*: deci, Ofiţerul, Piciu brişcarul, Madama de la teatru sunt acum mânuite *la vedere*, de berbant...

Am uitat pe cineva? A, da, episodica Saftă, *cumnăţâca*: aceasta nu face dulceţi, ca peizancele: ci *oficiază!* Din alambicuri multe & sofisticate ies fumuri bengale şi arome de parfumuri orientale, precum vedea Meyerhold *Don Juan*-ul său. Rodul alchimiei vrăjitoarei este depus cu religiozitate în besactele oculte şi boluri din pietre semipreţioase...Din boluri soarbe, periodic, o girafă în flăcări care traversează scena (aparent) ilogic. Pesemne s-a rătăcit în delirul nostru din *Călătoria în Africa*...

Mircea GHIȚULESCU

NOI ... în Ungaria

Teatrul Național din Craiova aplaudat la Gyula

La cinci kilometri de frontiera cu Ungaria, în Gyula (Jula îi spun românii, evident, de la Iulia latină), Gedeon Jozsef, directorul Teatrului Orășenesc (Gyulai Varszinhaz) a fost la originea unui proiect cu miză culturală și turistică: un Festival de artă centrat pe spectacole de teatru inspirate din opera lui Shakespeare. Nu sunt foarte multe asemenea festivaluri în lume. Unul dintre ele este la Craiova. Altul la Gdansk, în Polonia. Să nu uităm Barbican Center din Londra, ne atrage atenția Emil Boroghină, directorul Bienalei Shakespeare de la Craiova care, oltean fiind, are totdeauna la îndemână o idee organizatorică. De data aceasta, ideea a fost o asociere a tuturor festivalurilor Shakespeare din lume, ce se va parafa la Craiova anul viitor. Prima ediție a Festivalului Internațional Shakespeare de la Gyula (5–17 iulie 2005) a avut centrul de greutate pe spectacolele prezentate de Varszinhaz din Gyula (un colaj Shakespeare în regia lui Vidnyanszky Attila), Teatrul Oskaras Korsunovas din Vilnius/ Lituania (*Visul unei nopți de vară* în regia lui Oskaras Korsunovas), Teatrul Tamasi Aron din Sfântu Gheorghe (*Othello*, în regia lui Bocsárdi László), *Sonetele* lui Shakespeare în regia lui Benedek Miklos, *Bufonul curții de la Globe* (un recital creat de John Ballanger, actor, scriitor, cercetător al lui Shakespeare și director de teatru) și, bineînțeles, de Teatrul Național din Craiova (*Cum vă place sau Noaptea de la spartul târgului*, în regia lui Silviu Purcărete). Absența teatrelor din Budapesta ne-a pus pe gânduri. Directorul Festivalului, Gedeon Jozsef, ne asigură că există 35 de spectacole Shakespeare la cele aproximativ 45 de teatre din Budapesta, dar totul depinde de cei cinci selecționeri (Kaltai Tamas, critic de teatru și redactor-șef al revistei *Szinhaz*, Csiszar Imre, regizor, Nagy Andras, scriitor, Darvay Nagy Adrienne, critic și istoric de teatru, Vidnyansky Attila, regizor). Nu sunt foarte multe festivaluri de teatru în Ungaria. Cele mai constante sunt la Pecs (Festivalul național de teatru, care se desfășoară anual, în prima jumătate a lunii iunie), Kisvardo (un festival internațional, de asemenea anual), Szeged (un festival de teatru alternativ) și Bekescsaba (un festival bienal de teatru de animație). Varszinhaz din Gyula este ceea ce înțelegem prin teatru de proiecte. Fără o trupă stabilă, produce patru premiere în sezonul de vară pentru turiștii care vin la băile termale din Gyula, un oraș mic de 30 mii locuitori, dar îngrijit ca o grădină. Atracția principală este castelul construit la sfârșitul secolului al XVII-lea, a cărui incintă a fost transformată în teatru de vară. Atmosfera este atât de evocatoare, încât te duce cu gândul la Elsinore și pare locul ideal pentru orice montare cu piesele lui Shakespeare. Din păcate, craiovenii au jucat *Cum vă place sau Noaptea de la spartul târgului* (traducerea „de atmosferă" făcută de Silviu Purcărete pentru *A douăsprezecea noapte*) la Sala Sporturilor, scena de la Castel fiind, poate, prea mică. Nu e rău să vezi de două ori același spectacol la un interval

rezonabil. După un an, *Noaptea...* lui Purcărete pare să fi căpătat o armonie desăvârşită între comic şi tragic, momentele de comedie groasă alternând cu cele elegiace, în funcţie de cele două refrene muzicale executate pe viu de pianistul Ion Butnaru. Dominantă este starea de sfârşeală, de istovire care nu e doar a epuizantelor sărbători de iarnă despre care ne vorbeşte Shakespeare ci, parcă, o agonie existenţială, o „greaţă", cum spunea Sartre. *Ducele de Orsino* zace fără speranţă în iubirea bolnăvicioasă pentru *Olivia*, care, la rândul ei, tânjeşte după o altfel de dragoste, pe care o descoperă în feminitatea lui *Cesario*, mesagerul lui *Orsino*. Chiar grupul vesel condus de *Sir Toby* (din care mai fac parte bufonul *Feste*, netotul *Sir Andrew* şi servitoarea *Maria*) este la capătul puterilor după unsprezece nopţi de beţie. Oricum, ştim cu precizie că suntem la teatru, pentru că toată distribuţia se află pe scenă de la un capăt la altul al spectacolului. Nu există intrări şi ieşiri din scenă, ci doar intrări şi ieşiri din centrul atenţiei. Cu toate acestea, nu asistăm la un „teatru de grup" (practicat adesea de Purcărete), pentru că personajele nu se cufundă în anonimatul grupului, dimpotrivă, au o identitate teatrală foarte puternică. De aceea, mai mult decât în alte împrejurări, actorii craioveni sunt puşi în valoare într-o manieră spectaculoasă. Cu două panouri reflectorizante laterale (dreapta), Purcărete creează fascinante momente de teatru, având în centru pe fermecătoarea şi inaccesibila *Olivia*, interpretată cu graţie diafană de Cerasela Iosifescu. Purcărete a făcut din ea o pasăre, un personaj înzestrat cu darul levitaţiei, care se înalţă şi dispare când lumea o plictiseşte, lăsând în urmă-i un parfum senzual. Este jumătate femeie, jumătate imagine în oglindă. O feminitate fragilă, venită, parcă, de pe lumea cealaltă: o bună parte după apariţie vorbeşte acoperită de un funest linţoliu. Pentru cine cunoaşte comedia ori a văzut şi alte versiuni scenice, totul pare nou şi plin de miez. Valentin Mihali (*Feste*) participă la veselia grupului cu o privire lăuntrică, oprind cursul acţiunii comice cu reflecţiile lui amare despre iubire, moarte şi nebunie. Ilie Gheorghe se desfată în rolul celebrului *Sir Toby Belch* într-o creaţie copioasă prin bădărănie jovială, alături de Nicolae Poghirc (*Sir Andrew Aguecheec*) care afişează o expresie neghioabă de tot hazul. Nici Constantin Cicort nu ratează în rolul lui *Malvolio*, această victimă a farselor cam nesărate ale petrecăreţilor de la curtea *Oliviei*, sever şi ridicol doar în raport cu euforia celorlalţi. Romaniţa Ionescu joacă foarte relaxată travestiul *Violei* în *Cesario*, dar Iulia Lazăr pare inhibată într-un travesti inventat de regizor (*Sebastian*). Dacă Romaniţa poate fi luată, convenţional, drept tânăr paj, Iulia nu poate ascunde gracilitatea feminină. Hotărât să nu idealizeze nimic, regizorul alege pentru „junele prim" (*Ducele Orsino*) o contradistribuţie, găsind în Valer Dellakeza actorul ideal pentru antiiluzionismul întregului spectacol. Un îndrăgostit vârstnic pe care trufaşa *Olivia* are toate motivele să-l respingă, după ce Shakespeare a făcut tot ce a putut să ne convingă că nu avea nici unul. Întoarcerea lui Silviu Purcărete la Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova înseamnă şi întoarcerea la text. Nu numai Valentin Mihali, dar şi Valer Dellakeza ne silesc să ascultăm cu cea mai mare atenţie miraculoasele împerecheri de cuvinte ale lui Shakespeare. Rămâne obsesiv în memorie, mult timp după ce ai ieşit din sala de spectacole, ilustraţia muzicală creată de Vasile Şirli, alcătuită din sumbre refrene monocorde înregistrate, amestecate cu temele pentru pian. Dar, despre noua viziune asupra textului nu ne vorbeşte, de data aceasta, regizorul, ci scenograful, acelaşi Silviu Purcărete, care a disprețuit simetriile, armoniile, volumele, fiind preocupat de refrenul final

al bufonului *Feste* care întristează brusc o comedie prin nimic tristă, cu meditații de cea mai profundă factură filosofică asupra trecerii timpului, a vârstelor necruțătoare ale omului care suferă, se bucură și bea zdravăn „fiindcă plouă pe pământ". Acest potop exterior, neutralizat de o sete aprigă, îi sugerează lui Purcărete o copertină convexă deasupra scenei, un acoperiș al lumii pe care răpăie o ploaie adevărată, cu tunete și trăsnete și revărsări de streșini. În rest, câteva dulapuri de bibliotecă uzate, cu geamurile sparte prin care privim cu mai multă curiozitate aventurile burlești ale personajelor decât la scenă deschisă, pentru că este mai excitant să privești pe gaura cheii decât prin ușa larg deschisă. Cele câteva sute de spectatori prezenți la spectacol au primit *Noaptea de la spartul târgului* cu rafale de aplauze, mereu reluate. Trebuie să fi fost în sală nu puțini cunoscători de română pentru că s-a aplaudat și pe replici, la scenă deschisă.

Silvana COJOCĂRAȘU

...în Italia

Cultura română în oglindă

În perioada 15–22 iulie 2005, UNITER, Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu", Primăria Municipiului Mangalia și Primăria Santa Severina (Italia) au organizat evenimentul cultural „Cetățeni de Onoare ai Poeziei Românești la Santa Severina", proiect destinat promovării fondului cultural național in Italia.

Proiectul s-a desfășurat sub egida Institutului Cultural Român, al Departamentului pentru Românii de Pretutindeni din cadrul M.A.E. și al Ministerului Culturii și Cultelor.

La Santa Severina, centru cultural de nivel internațional, unde se desfășoară permanent seminarii, întâlniri la nivel internațional, spectacole de teatru, muzică și poezie, proiectul cultural „Cetățeni de Onoare ai Poeziei Românești" a fost întâmpinat încă din stadiul inițial cu un entuziasm deosebit, fiind inclus în cadrul manifestărilor **Festivalului Internațional „Momente de întâlnire dintre arta și cultura din Italia și România"**, ce s-a desfășurat în perioada 17–21 iulie 2005, cuprinzând, astfel, alături de spectacolul de poezie românească, recitaluri de muzică cu specific local, un recital de poezie italiană și calabreză susținut de actori de la Teatrul Național din Roma, precum și un spectacol de balet contemporan, susținut de Școala de Balet din Crotone, conferințe de presă, dezbateri asupra culturii române.

Interesul față de recenzia asupra poeților români prezentați în recital, susținută de Silvana Cojocărașu, conferința de presă în care s-a pus accentul pe cultura română și cea italiană, precum și pe valorile comune de cultură și civilizație, dar și pe importanța proiectelor de colaborare în cadrul programelor comune, ce ajută, prin comparare, la descoperirea continuității de gândire, limbă și creație, au demonstrat că scopul nostru a fost atins: limba româna, cea mai frumoasa limbă româna literară, a fost primită in Italia ca la ea acasă.

Spectacolul-recital, in regia lui Ion Caramitru, cuprinde poezii reprezentative din volumele celor 14 poeți români laureați ai Premiului Național de Poezie (Opera Omnia): Mihai Ursachi, Gellu Naum, Cezar Baltag, Petre Stoica, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Ștefan Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, Constanța Buzea, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Angela Marinescu, Șerban Foarță.

Tinerii actori care ii dau viață sunt: Vasile Calofir, Iulian Postelnicu, Carmen Lopăzan, Florin Aionițoaei, Raluca Oprea, Corina Dragomir, Eliza Noemi Judeu, Alexander Mustață, Irina Cojar și violonistul Constantin Lupu.

Firul director al evenimentului s-a concentrat in formula: „să dărâmăm zidul dintre limbi și culturi !", pentru că Europa este propria ei istorie, iar noi suntem fii ai Ierusalimului, Atenei și Romei.

În contextul politic și economic actual, în care suntem din ce in ce mai constienti de limitele pe care democrațiile le au in momentul în care sunt constrânse să folosească forța – pentru că, așa cum spunea Zarathustra, Dumnezeu a murit, și cu el și ratiunea – impresionantă rămâne, pentru actualitatea analizei, un interviu al lui Heidegger, care susține că Europa s-a lăsat fascinată de puterea tehnicii și a uitat puterea culturii. Ceea ce este important, dimpotrivă, este re-crearea echilibrului just pentru a permite patrimoniului cultural pe care îl posedăm să devină interlocutorul credibil al noilor generații.

Necesitatea unui proiect cultural european care să știe să pună în centru, în limbaje coerente, conținuturile care ne-au format istoria și tradițiile, este mai mult

decât necesară. Şi acest lucru se poate realiza prin confruntarea dintre culturi şi civilizaţii, lucru ce s-a realizat din plin la Santa Severina.

Pentru a fi cunoscută, o cultură trebuie să lupte pentru a fi prezentă in informarea universală, lupta care se dă cu totalitatea valorilor. În acest sens, spectacolul „Cetăţeni de Onoare ai Poeziei Româneşti la Santa Severina" nu a fost numai al poeţilor şi artiştilor, şi nu numai spectacolul celei mai frumoase limbi, române literare: a reprezentat confruntarea dintre două culturi – română şi italiană – ieşite din aceeaşi plantă – română şi latină. Pentru că numai în confruntare, prin apropiere, se văd nu diferenţele, ci trăsăturile comune, lucrurile care se aseamănă şi ne unesc. Şi când această punte se face prin limbajul poeziei, printre mituri şi simboluri, metafora intervine ca un dialog personal între cuvânt şi gândire, între limbă şi sens.

Evenimentul de la Santa Severina a devenit şi o campanie pentru recitare, pentru că poezia nu trebuie să rămână închisă pentru totdeauna în propria sa limbă, în propria sa splendoare, iar poeţii nu trebuie să rămână prizonieri ai limbii lor.

Important este faptul că s-a reuşit ca în public să se trezească dorinţa de a citi, de a reciti, de a asculta, proiectul stârnind interesul faţă de cultura şi limba română.

Spectacolul s-a bucurat de un public numeros – inclusiv comunitatea românească din Santa Severina şi Crotone, cuprinzând şi studenţi de la Academia de Limbi Străine LALEO – care a urmărit cu entuziasm recitalul de poezie românească, apreciindu-se în special faptul că o parte din texte au fost prezentate în limba italiană, in traducerea Silvanei Cojocăraşu, ceea ce a permis un acces mai direct la text.

Presa a fost prezentă pe tot parcursul spectacolului, efectuându-se înregistrarea acestuia şi transmiterea pe posturile de televiziune locale şi naţionale italiene (TV Calabria, RTI, TG3).

Interviurile realizate înainte şi după spectacol au fost, de asemenea, preluate de toate posturile de televiziune, iar presa scrisă a reflectat pe larg evenimentul. Proiectul a contribuit astfel la păstrarea, exprimarea şi dezvoltarea identităţii etnice, culturale, lingvistice şi religioase a comunităţii româneşti.

Proiectul continuă linia colaborării culturale dintre Mangalia şi Santa Severina (Reggio Calabria), oraşe care desfăşoară, începând din anul 2001, programe de colaborare instituţională şi culturală, atât pe baza fondului istoric, cultural şi artistic comun, cât şi datorită calităţii de oraşe membre ale Uniunii Vechilor Porturi Greceşti, asociaţie ce reuneşte 36 de oraşe din 11 ţări de pe două continente (Spania, Franţa, Italia, Grecia, Egipt, Tunisia). Santa Severina este un centru cultural international de exceptie, care a câştigat, în anul 2002, premiul TG1 pentru manifestările culturale organizate în cadrul special al Castelului medieval devenit Centru Cultural Mediteranean, iar Mangalia, antica cetate Callatis a grecilor de la Pontul Euxin, continuă tradiţia culturală românească, în sensul cel mai înalt: valoarea autentică.

La Santa Severina am învăţat o lecţie de viată: societatea românească, aflată încă în plin proces de dezvoltare, trebuie să îşi asume responsabilitatea susţinerii, protejării şi promovării culturii la nivel naţional şi internaţional. Obţinerea unor performanţe culturale şi susţinerea acestora reprezintă una dintre modalităţile sigure de integrare intr-un spaţiu de care aparţinem în mod firesc, cel european, fără dificultăţi majore.

Răzvan MAZILU: ...în Grecia

„Dansul este un esperanto al corporalității"

Gina Șerbănescu: *Într-o vreme în care arta pendulează între autenticitate și criză, ce statut și ce funcție acordați dansului? Are el o poziție privilegiată în raport cu alte arte?*

Răzvan Mazilu: Faptul că trăim într-un haos îngrozitor se reflectă și asupra artei, asupra creatorilor, din păcate. În spațiul românesc, și nu doar aici, cred că arta dansului a rămas unul dintre puținele intervale nealterate, un loc al emoției pure, al onestității față de public. Extrem de rar am văzut într-un spectacol de dans ceva vulgar, făcând concesii aplauzelor imediate. E adevărat, foarte multe lucruri nu se prea întâmplă pe scena dansului românesc, dar, măcar din punctul de vedere al rigorii și al disciplinei, situez producțiile de dans deasupra majorității spectacolelor de teatru.

G.Ș.: *Spectacolul de la Teatrul Odeon,* Portretul lui Dorian Gray*, se bucură de un mare succes de public. Se simte că e „vremea lui Dorian". Totuși, nu este pentru prima dată când aduceți în peisajul artistic românesc un spectacol de teatru-dans. În ce măsură credeți că această formă de artă este fidelă intențiilor artiștilor și ce șanse sunt ca ea să se impună în fața publicului românesc?*

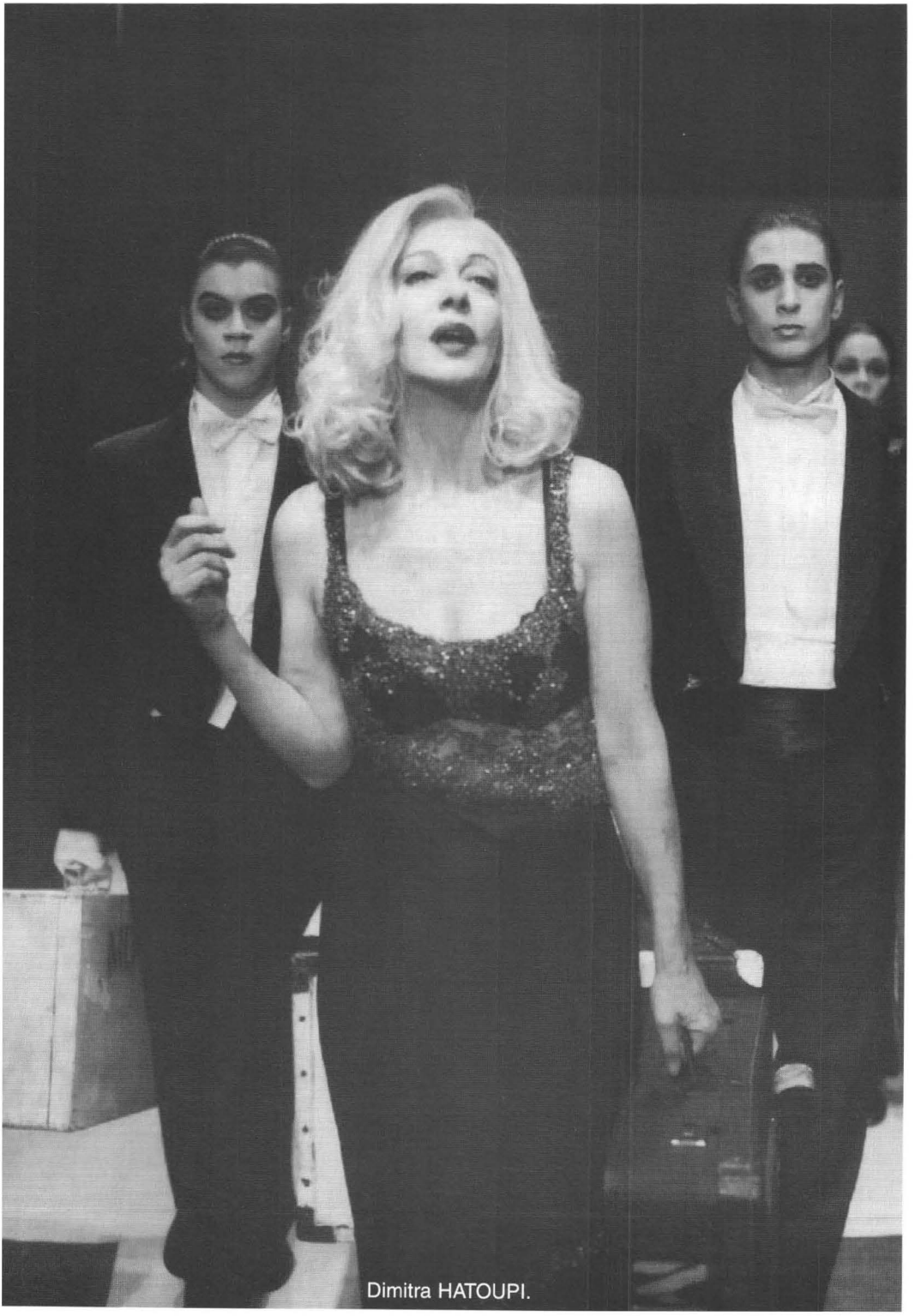
R.M.: Un spectacol de teatru-dans are aceleași șanse în fața publicului ca orice alt spectacol. Condiția este ca el sa fie, pur și simplu, un spectacol bun. În ceea ce privește intențiile artiștilor români, cred că aceștia sunt, în mare parte, debusolați, tocmai din pricina haosului de care vorbeam mai sus. Există însă o oarecare disponibilitate către acest gen. Știu și regizori care au făcut teatru-dans numai pentru că este „la modă"...

G.Ș.: Portretul lui Dorian Gray *este o operă paradigmatică pentru epoca în care a fost scrisă, dar poartă, în același timp, un mesaj universalizabil. Există, însă, nenumărate alte opere care se bucură de un privilegiu similar. Și totuși, de ce* Dorian*? Ce justifică alegerea întrupării acestui personaj?*

R.M.: Fascinat de complexitatea personajului, sedus de decadentismul textului, îmi doream din adolescență să îl aduc la rampă pe *Dorian.* Totul s-a întâmplat abia acum, și mi se pare cu atât mai minunat. Cu tot ceea ce am făcut înaintea acestui proiect, dar mai ales cu *Portretul...*, am încercat un fel de revoltă față de epoca noastră, cu tot ceea ce înseamnă ea, de la trivialitatea cotidiană, până la contextul cultural îndepărtat de propria-i esență. Cred că avem nevoie mai mult ca oricând de estetismul lui Wilde, de armonie, de frumusețe.

G.Ș.: *Există personaje pe care artistul le regăsește oglindite înăuntrul său și, dimpotrivă, personaje total străine de el... A fost întruparea lui* Dorian Gray *regăsirea a ceva deja preexistent în structura dumneavoastră interioară sau crearea lui s-a impus ca un drum către acest personaj? Și dacă da, cum ați descrie acest drum?*

R.M.: Fiecare avem o parte întunecată a personalității noastre, fiecare avem câte un secret numai de noi știut... *Dorian* face parte, într-un anumit fel, din mine.



Dimitra HATOUPI.

Am încercat, în același timp, să ajung la el ca spre orice alt personaj, și drumul nu a fost deloc ușor. Mi-e imposibil, însă, credeți-mă, să descriu acest drum.

G.Ș.: *Cum credeți că ar reacționa Oscar Wilde însuși dacă ar fi martorul acestei puneri în scenă a* Portretului lui Dorian Gray*? Dacă ați fi Oscar Wilde și, ca din întâmplare, printr-un joc al timpului, ați ajunge în teatrul în care dansează Răzvan Mazilu, ce ați simți? Cum credeți că ar privi Wilde „dansul lui Dorian" și în ce măsură păstrează această abordare mesajul originar al romanului?*

R.M.: Mi-am pus și eu de multe ori întrebarea: „Ce ar zice Shakespeare dacă ar ateriza în plin postmodernism și și-ar vedea spectacolele?". Eu cred că i-ar plăcea, atât timp cât nu sunt trădați, cât timp mesajul lor există. Lui Wilde sunt sigur că îi plăcea dansul, deopotrivă frivol și profund pentru gustul său. Atâta timp cât autorul nu este trădat, mijloacele contează mai puțin. Cu atât mai mult, o alegere atât de curajoasă, de inedită (aceea a unui personaj titular nonverbal), care încearcă nu doar să păstreze, dar și să sporească misterul în jurul unui mit.

G.Ș.: *Cu riscul de a fi acuzată de snobism sau elitism, trebuie să spun că, de multe ori, în presă ne lovim de mediatizarea unor „activități" care pot trece drept cel puțin ilare, în schimb nu sunt menționate atât cât ar trebui realizări care ne onorează. Mă gândesc acum la recentul dumneavoastră succes cu un spectacol montat la Atena, la Teatrul Dilos, condus de o actriță importantă a Greciei, Dimitra Hatoupi. Cum s-a ajuns la această colaborare și ce ne puteți spune despre ea ?*

R.M.: Dimitra Hatoupi este, realmente, o actriță vedetă a teatrului și filmului, o artistă excepțională. Este, ca și Maia Morgenstern, genul de actriță în care parcă se reflectă, ca într-o oglindă infinită, personalitățile feminine ce au marcat istoria cinematografului. Împreună cu Nikos Anastasopulos (traducătorul lui *Marlene* în greacă), a văzut *Dama cu camelii* chiar la Atena, apoi *Îngerul albastru* pe casetă video. Le-a plăcut felul meu de a vedea, de a înțelege arta spectacolului și m-au invitat să colaborăm. Dimitra Hatoupi este o actriță totală, care cântă și dansează la fel de bine. Iar eu am simțit nevoia să mă reîntorc la o mai veche obsesie, Marlene Dietrich. Așa le-am propus musicalul *Marlene* de Pam Gems.

G.Ș.: *Trebuie să fie cel puțin fascinant să lucrezi cu oameni care vin din alt spațiu cultural (deși în multe privințe asemănător-evident, nu putem scăpa de binecuvântarea sau, după caz, de stigmatul balcanismului). Cum au fost repetițiile la* Marlene *?Împărtășiți-ne câteva impresii despre trupa Teatrului Dilos și despre modul în care ați lucrat cu membrii acestei trupe...*

R.M.: Până la *Marlene*, am mai avut parte de comunicare non-verbală, prin mișcare, cu coregrafi și dansatori din străinătate. Dansul este un esperanto al corporalității. Aveam emoții la întâlnirea cu actorii greci, gândindu-mă că vor exista nuanțe, detalii, mai greu de înțeles. Am avut, încă o dată, norocul de a întâlni artiși adevărați, pe aceeași lungime de undă cu mine. Astfel, proiectul cu *Marlene* s-a transformat într-o experiență profesională și umană unică, o Întâlnire! Din păcate, de cele mai multe ori, actorii români au impresia că știu totul, vin cu prejudecăți, sunt împărțiți între repetițiile la teatru și reclame, asta pentru a supraviețui. Actorii greci stăteau în teatru toată ziua, au înțeles că nu este un spectacol de teatru... „obișnuit", că trebuie să muncească în plus pentru a fi performanți în dans. Așteptau de la mine indicațiile unui coregraf care face regie de teatru, nu ale unui regizor pentru care doar cuvântul contează. Nu spuneau niciodată: „Asta nu pot!". Veneau la repetiții cu o energie pozitivă ce nu putea fi decât constructivă și au crezut în spectacol și în mine.

G.Ş.: *Poate ar suna ca o barbarie o întrebare de genul: „Cum arată spectacolul din Grecia?". Evaluările sunt întotdeauna subiective, fie că vorbim despre creator, fie despre receptor. Dar nu ştiu când vom avea şansa de a vedea spectacolul, aşa că risc o întrebare: cum aţi gândit şi creat lumea din piesa lui Pam Gems?*

R.M.: O lume în alb şi negru, ca un film vechi, din anii '30. Lumina era menită să creeze acelaşi tip de atmosferă. Dacă vreţi semnificaţii, era o lume a contrastelor, un balans între lumină şi întuneric, aşa cum era şi personalitatea lui Marlene Dietrich. Când am citit pentru prima dată piesa lui Pam Gems, am fost surprins să o descopăr pe Marlene cea „din spatele icoanei", o femeie contradictorie, imprevizibilă, extrem de vie, dar şi cu un umor cinic ucigător, ca un fel de scut de apărare în faţa existenţei, a trecerii nemiloase a timpului, o femeie extrem de inteligentă, cu o nevoie perpetuă de a exista în lumina reflectoarelor. Autoarea a distrus mitul, reconstruindu-l. Teatrul Dilos este un teatru intim, gen Teatrul ACT. Aveai astfel impresia că pătrunzi în intimitatea artistei, în sufletul ei, iar ea îşi punea sufletul pe palmă cu o sinceritate pe care puţine personalităţi feminine ale filmului şi-au putut-o permite.

G.Ş.: *Ştiu că aţi mai fost întrebat dacă aţi avut modele pe care le-aţi urmat în carieră. Nu vă voi întreba cine v-a fost modelul, ci pur şi simplu, care sunt acei creatori, fie ei dansatori sau coregrafi, care vă inspiră sau de la care simţiţi că aţi avut de învăţat?*

R.M.: Coregrafi: Mats Ek (pentru nonconformism şi estetica urâtului), Jiri Kylian (pentru muzicalitatea desăvârşită şi caligrafie), Josef Nadj (pentru că filosofează dansând) şi Pina Bausch (pentru tot!). Cele mai multe dintre producţiile lor le-am văzut pe suport video, dar impactul a fost la fel de marcant, mai ales pentru un artist tânăr ce face parte dintr-o generaţie care, am mai spus-o şi cu alte ocazii, a dus lipsă de repere, de modele. În rest, mă inspiră creatorii din sfera artelor plastice. Consider că un coregraf trebuie să aibă o cultură plastică bogată.

G.Ş.: *Orice discurs artistic e marcat de o intenţionalitate care, de cele mai multe ori, e direcţionată către public. Ne puteţi spune care ar fi rolul publicului în desfăşurarea unui act artistic? Este el un receptor pasiv sau prezenţa lui e un factor dinamic în procesul creaţiei?*

R.M.: Foarte rar am întâlnit o sală pasivă, chiar şi atunci când mă întrebam: „Ce caut eu aici?"... Apoi mi-am dat seama că am ce căuta în faţa oricui, în orice loc, că oriunde pot fi oameni gata să-ţi primească mesajul şi, dacă unul dintr-o sută pleacă fericit, atunci poţi să te culci împăcat cu gândul că ţi-ai făcut datoria. Orice mesaj pus într-o sticlă şi aruncat într-un ocean îşi are rostul său, va fi citit de cineva. La fel, orice poezie, cât de neînsemnată, în aparenţă, va emoţiona pe cineva. Câteodată simt sala (care, ciudat, privită de pe scenă e ca un hău negru) caldă, caldă, cu aplauzele în vârfurile palmelor. Alteori e mai rece ca gheaţa, nici o reacţie, te sperii, dar mergi mai departe. Tocmai asta e frumos, că nu ştii ce te aşteaptă în groapa cu lei. Însă, repet, eu niciodată nu am întâlnit un public sută la sută pasiv...

G.Ş.: *De câte ori se finalizează un proiect, artiştii, şi nu numai ei, privesc spre ceea ce va fi. Cum vedeţi drumul dumneavoastră artistic după finalizarea unui spectacol sau după întruparea unui rol?*

R.M.: Habar n-am! Nici nu vreau să ştiu. Un rol/spectacol te marchează, fără îndoială, dar asta o simţi mai târziu. Ştiu doar că, din punct de vedere coregrafic, pentru mine înseamnă un pas înainte...

Gina ŞERBĂNESCU

Luminița VARTOLOMEI

LUMEA LA NOI

Mirajul alunecării pe gheață

Cineva care – ca mine – a avut șansa să cunoască măcar una dintre lucrările coregrafului Gigi Căciuleanu din intervalul cuprins între plecarea lui (atunci... definitivă) din România și prima sa întoarcere în țară (triumfală, ca de altfel fiecare dintre următoarele), poate jalona oarecum (spre a măsura mai bine) distanța ce separă evoluțiile de odinioară ale interpretului Gigi Căciuleanu (ca solist în baletele academice ale Operei bucureștene și ca discipol în baletul contemporan al creatoarei și dansatoarei Miriam Răducanu) de opera sa cea mai recentă (realizată cu Baletul Național Chilian „El Banch", al cărui director artistic este din 2001). Când, în 1979, am văzut spectacolul său *Machines à sous...*, artistul fusese deja timp de o stagiune profesor și coregraf în trupa Pinei Bausch și vreme de cinci ani directorul Baletului din Nancy, iar de doi ani conducea Centrul Național din Rennes; pe fondul unei acțiuni coregrafice mai degrabă lejere, situate în actualitatea „Automatelor cu mărunțiș", se contura atunci, profetic, imaginea veritabilei originalități a creatorului: cu un gigantic leagăn coborât din Rai, Adam și Eva se joacă, inocenți și goi, la „Porțile Cerului" (*...Portes du Ciel* fiind cealaltă sintagmă din titlu).

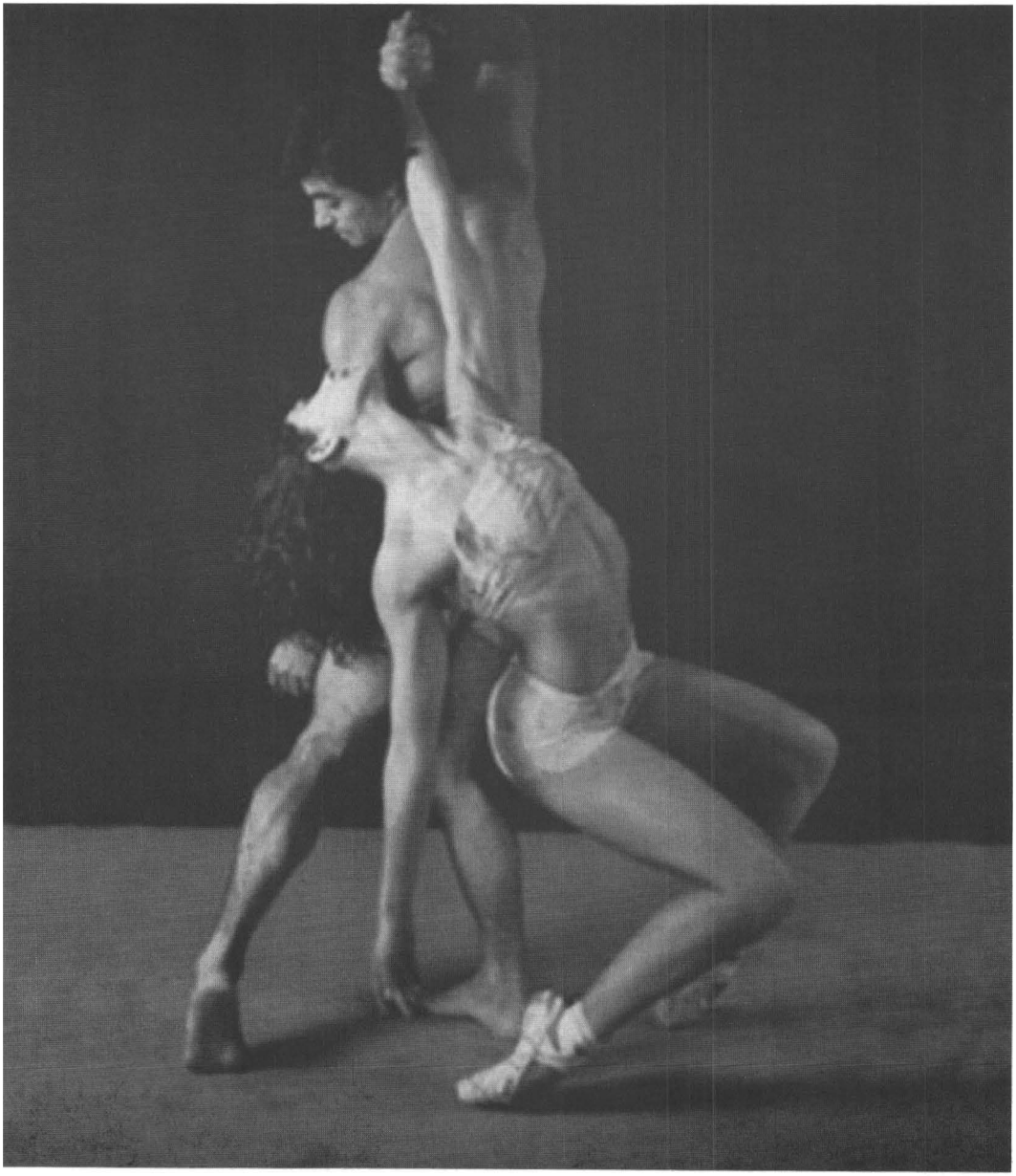
Când se va fi produs însă saltul de la miniaturile coregrafice (fie ele și coagulate într-un discurs mai mult sau mai puțin coerent) la spectacolul de mari proporții și de la suportul sonor alcătuit din muzici de divertisment (fie ele și de reală valoare artistică) la acela al capodoperelor eterne (de tipul operei *Trubadurul* de Giuseppe Verdi, văzută și la București, în 1991, când a și fost distinsă cu Premiul revistei „Actualitatea Muzicală"), nu știu însă cu precizie; de mirare este însă faptul că fenomenul s-a întâmplat înainte ca, înființându-și propria Companie de Balet (la Paris, în 1994), Gigi Căciuleanu să nu mai depindă de pretențiile finanțatorilor...

Odată ajuns la un asemenea statut, desigur că artistul își poate permite și la Baletul Național Chilian să continue ascendent acest traseu de maximă elevație, Gustav Mahler fiind – evident – și mai greu de digerat pentru marele public, chiar dacă coregraful propune aici un „altfel de Mahler", creându-și propria sa „Simfonie", constituită din părțile mai multor astfel de opus-uri ale compozitorului. *Alter Mahler* lansează totodată conceptul de *Alter-Dans* („Asta n-ar însemna neapărat Ceva-Nou, ci pur și simplu Alt-Ceva"), dând astfel nume întregii practici coregrafice a lui Gigi Căciuleanu, caracterizată prin neîntrerupte căutări în domeniul expresiei personale. „Ce bine ar fi ca fiecare dintre noi să se poată bucura de propriul său Alter-Dans!" – exclamă cu generozitate coregraful care, cel puțin în ultimul deceniu, a avut nu o singură dată satisfacția în cauză...

Acest Alt-Ceva (dar în același timp și Ceva-Nou!) este acum – în premiera din mai 2005 a Baletului Național Chilian – inspirat din tehnica patinajului artistic: piruete, prize și porté-uri specifice, cu atât mai spectaculoase (și mai... periculoase!) cu cât durează incredibil de mult, produc iluzia plutirii infinite pe imensa suprafață înghețată în care, printr-un miracol, pare să se fi prefăcut mica scenă a bătrânei și splendidei Săli „Majestic" (actualul Teatru „Odeon"). Cei 18 dansatori ai trupei (cu toții soliști de mare clasă, iar câțiva dintre aceștia meritând elogii speciale – imposibil de atribuit însă, din moment ce ei nu pot fi identificați din înșiruirea de nume de pe afiș) realizează aici performanțe pe care nu le-aș fi crezut cu putință, din punct de vedere

fizic, nici măcar după vizionarea spectacolului prezentat nu de mult la București de către Baletul madrilen al lui Natcho Duato, pe care l-am socotit până acum ca fiind *nec plus ultra* în materie. S-ar zice că posibilitățile de manevră ale corpului omenesc în mișcare nu au alte limite decât acelea ale fanteziei coregrafului – în cazul fericit al lui Gigi Căciuleanu, aflată în permanentă și mereu surprinzătoare expansiune.

Trupa Baletul Național Chilian „El Banch" – „Alter Mahler". **Coregrafia: Gigi Căciuleanu. Muzica: Gustav Mahler. Dansatori: Paola Moret, Alfredo Bravo, Carola Alvear, Alex Gauna, Vivian Romo, Jorge Carreño, Juan Carlos Ahumada, Cristián Contreras, César Sepulveda, Natalia Schoenfeldt, Kana Nakao, Josselyn Morrison, Ítalo Fernández, Tatiana Marínez, Juan Pérez, Gonzalo Venegas, Luis Baeza, Mauricio Cáceres.**



Cătălina PANAITESCU

DIN LUME

Edinburgh
De ce a ales Peter Stein o melodramă?

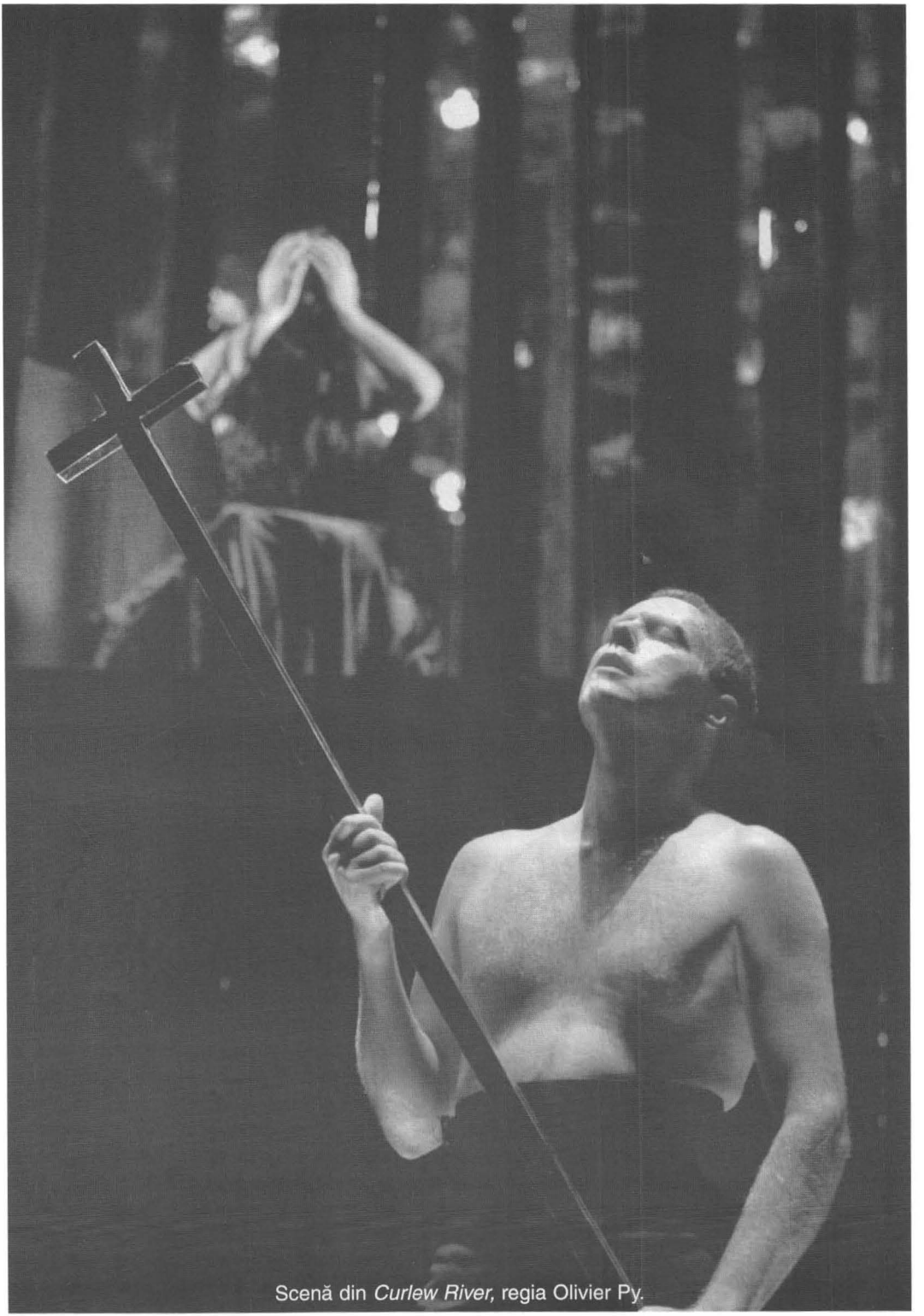
Răspunsul meu direct ar fi că habar nu am. Poate pentru că trăim într-o lume dominată de terorism, violență, crime; un loc unde copiii nu mai sunt în siguranță în casa părinților? Dacă în Londra starea generală este că oricând poate să explodeze o bombă și la orice oră putem deveni martorii unui măcel în masă, nici la Edinburgh lucrurile nu au fost foarte relaxate. Extramăsuri de securitate, oameni care văzând polițiști și câini antidrog deveneau deodată închistați și evitau cât se poate de mult locul cu pricina.

Însă Festivalul Internațional de Teatru de la Edinburgh (EIF), ajuns la a 59-a ediție, are ceva magic care nu poate fi stins sau distrus sau abolit cu nici una dintre extramăsurile de extrasecuritate. Este sufletul scoțianului care știe că nu a lovit în nimeni, care își poartă cu mândrie kiltul și care se bucură de fervoarea evenimentului. Grandios. Au fost trei săptămâni de *fringe*, trei săptămâni festivalul oficial și sute de mii de manifestări. Teatrale sau nu. Pentru că, în paralel cu cele două secțiuni susmenționate, s-au desfășurat și International Jazz&Blues Festival, Military Tatoo, Interactive Entertainment Festival, International Book Festival și Mela Festival. Mii de spectacole, zeci de mii de practicieni, sute de mii de participanți și spectatori. Cifrele se pot confirma de pe internet.

Am primit acreditare la Festivalul de la Edinburgh grație faptului că scriu la revista *Teatrul azi*. Motiv de onoare și mândrie personală. Într-o săptămână, am văzut peste 35 de spectacole (drame, comedii, păpuși-gigant, marionete, teatru pentru copii, stand-up comedy, dans contemporan, balet clasic, musicaluri), câteva expoziții, concerte, conferințe și am asistat la sute de evenimente stradale. Este copleșitor și totodată frustrant, pentru că oferta este atât de variată, încât cu greu poți să-ți stabilești agenda.

În prima săptămână a secțiunii oficiale a EIF – de departe s-au detașat trei spectacole absolut superbe, încântătoare și atât de diferite din punct de vedere stilistic.

Kagyu (Melcul) și *Sumidagawa* (Raul Sumida) au constituit un spectacol-coupé prezentat de Asociația Pieselor Nô din Tokio, fapt ce a reprezentat o raritate chiar și pentru publicul avizat din Edinburgh. Prima parte – *Kagyu*, face parte din categoria pieselor kyogen și, deși a fost jucată în limba japoneză, spectacolul a avut un efect comic deosebit. Dezvoltate din sânul pieselor Nô, kyogenul prezintă, de obicei, subiecte simple, cu o acțiune liniară și un final în care puterea zeilor restabilește ordinea lucrurilor. *Kagyu* descrie o povestioară în care se crede că melcul reprezintă elixirul longevității. Auzind acestea, stăpânul își trimite sclavul în căutare de melci, pentru a prelungi viața bunicului său ajuns octogenar. Servitorul, deși nu a văzut în viața lui asemenea creatură, pornește în cercetarea sa. Pe parcurs, descoperă într-o pădure un ascet dormind, pe care îl consideră... drept melc! Preotul realizează confuzia, însă își joacă rolul cu consecvență, până ajunge la casa stăpânului, unde cu toții sunt

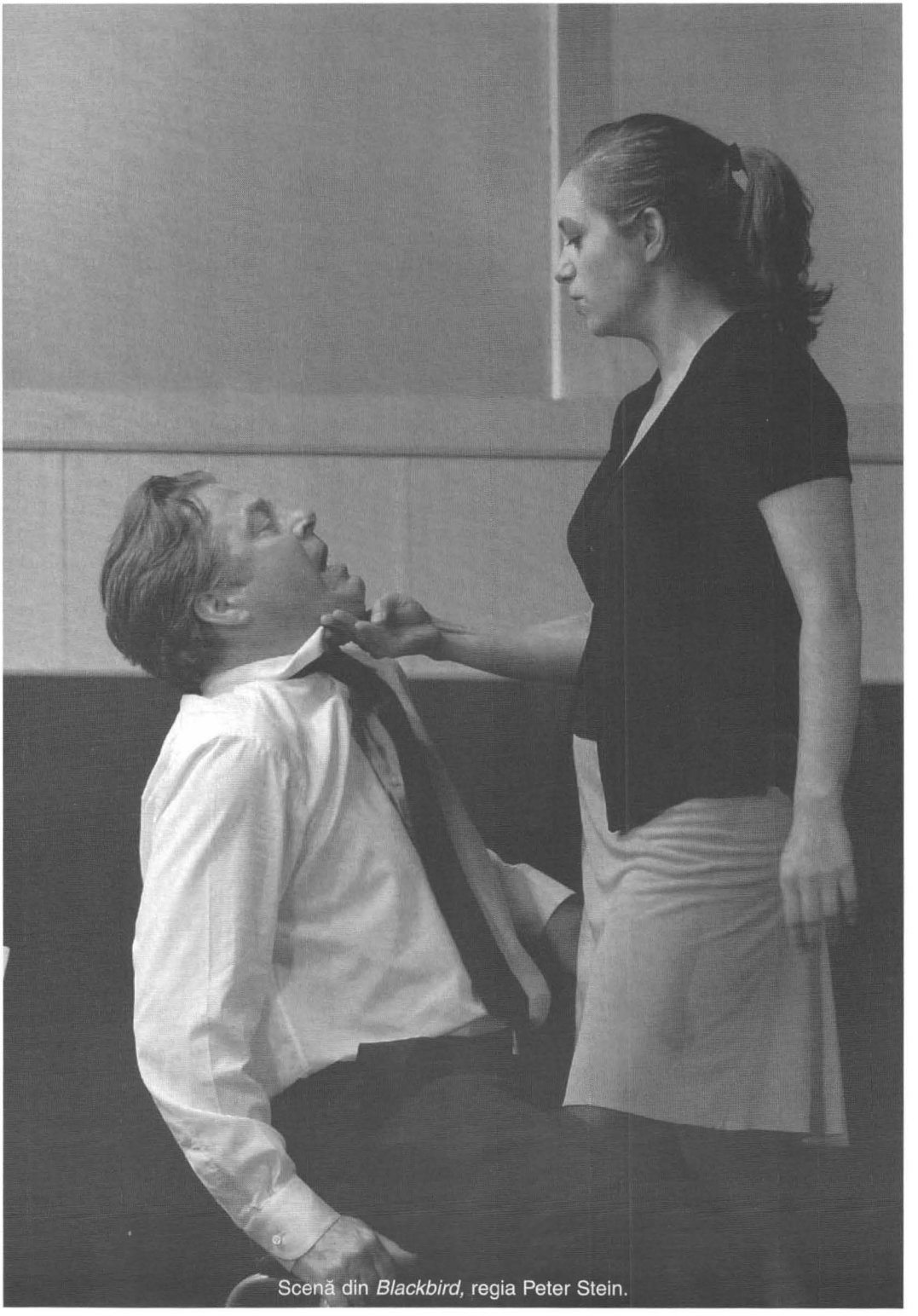


Scenă din *Curlew River*, regia Olivier Py.

cuprinşi de ritmurile vesele ale unui cântec japonez. Folosindu-şi puterile supranaturale preotul dispare, lăsându-i pe cei doi – stăpân şi sclav – în armonie şi pace. O extraordinară virtuozitate actoricească, cu un final comic pe măsură. A doua parte a spectacolului, *Sumidagawa* sau mitul femeii nebune, reprezintă unul dintre cele cinci subgenuri ale Teatrului Nô. Shite întruchipează femeia nebună din cauză că şi-a pierdut copilul (imagine arhetipală în Nô) şi care, în disperare, roagă un pescar să o treacă râul în barca sa. Acesta îngăduie şi, pe parcursul călătoriei, povesteşte o întâmplare care s-a petrecut exact cu un an în urmă, când un vânzător de sclavi a sosit în sat având cu el un băiat de doisprezece ani. Copilul a murit din pricina oboselii şi foamei şi a fost îngropat de către săteni în apropierea Râului Sumida. Femeia îi cere detalii pescarului despre cum s-a petrecut totul şi descoperă că băiatul mort este fiul ei dispărut. Pescarul o conduce la mormânt, de unde se aude vocea spiritului celui îngropat. Fantoma iese din criptă, mama îşi recunoaşte copilul în gesturi de bucurie fanatică; însă corpul se reîntoarce în mormant, lăsând femeia să-şi plângă destinul tragic. Actorii, urmaţi de orchestră, ies in linişte din scenă pe partea stângă, corul prin dreapta, iar publicul este lăsat în liniştea contemplaţiei. Nu aplaudă. Efectul este maxim, deosebit de concentrat, esenţializat. O parabolă susţinută în ritmuri japoneze, în scenografia minunată a Teatrului Nô, cu costume tradiţionale, simbolice, puternic ritualizate; cu masca rece, fără trăsături, dar care, în intensitatea acţiunii parcă dobândeşte expresivitate, se adânceşte şi devine tragică.

Un spectacol inspirat de *Sumidagawa* a fost *Curlew River*, operă într-un act de Benjamin Britten, producţie a Royal Scottish Academy of Music and Drama Chamber Choir, în regia francezului Olivier Py. Deşi subiectul este preluat din drama japoneză, Britten renunţă la finalul tragic al eroinei în favoarea unuia catharctic, de consolare. Se accentuează tema creştinătăţii, unde divinitatea îi redă femeii putere morală şi integritate după ce aude vocea spiritului copilului pierdut. Din Teatrul Nô s-au păstrat anumite gesturi simbolice, folosirea măştilor, distribuţia alcătuită numai din bărbaţi, orchestra în care instrumentele principale au fost flautul şi toba (singurele care acompaniază spectacolul Nô) şi corul care a cântat predominant la unison. Noutatea adusă de Britten constă în folosirea heterofoniei orchestrale, ceea ce conferă spontaneitate şi profunzime jocului scenic, care, în acelaşi timp, respectă şi se supune convenţiilor restrictive ale tradiţionalului Nô. Pornind de la aceste date, Olivier Py construieşte un spectacol emoţionant, de o teatralitate profundă, pe care îl situează într-o biserică – cadru iniţial ce se transformă într-un parcurs iniţiatic. În mod ciudat, spectacolul lasă impresia că nu întruchipează un text scris în 1964, ci pare o înscenare a unui mister medieval în care finalul, evident, este marcat de intervenţia divinităţii – *Deux ex machina*. Se remarcă extraordinara partitură a flautului în orchestră şi intrepretarea actoricească excelentă a femeii nebune, întruchipată cu talent şi inspiraţie de către Toby Spence.

Al treilea spectacol – de-a dreptul copleşitor ca propunere şi abordare scenică: *Pescăruşul* de Cehov, prezentat de Compania Krétakör Budapesta, sub direcţia scenică a tânărului regizor de 31 de ani, Árpád Schilling. Spaţiul în care s-a jucat această producţie părea că nu are nimic în comun cu atmosfera pieselor cehoviene. Decorul nerelevant, scenografia aproape inexistentă; ba mai mult, se vedeau urme din spectacolele precedente care s-au jucat în aceeaşi sală. Deci... un sentiment de nelinişte, destul de dubios, sau impresia că suntem luaţi drept idioţi. Spectacolul începe, publicul aşteaptă aşezat pe scaune ce înconjoară scena – o simplă podea de lemn – şi numai atunci când doi tineri din primul rând,



Scenă din *Blackbird,* regia Peter Stein.

îmbrăcați obișnuit, au început să vorbească ceva mai tare și mai insistent, am realizat că ei sunt Maşa – îndrăgostită de Konstantin care nu-i împărtăşeşte sentimentele – și devotatul Medvedenko, hotărât să se căsătorească cu ea indiferent de orice.

Treptat, din public se descoperă și celelalte personaje cehoviene – și pentru mai mult de trei ore extraordinara companie a lui Schilling – condusă de Eszter Csákányi (*Arkadina*) și Zolt Nagy (*Treplev*) – a oferit un spectacol de neuitat în care esența dramei cehoviene nu s-a bazat pe nostalgia fatalistă a Rusiei prerevoluționare, nici pe samovare sau rochii lungi și albe, ci s-a dezvăluit în cuvinte și actiuni care descoperă adevărurile fundamentale umane. Am înțeles de ce aproape nu era nevoie de decor și de ce s-au folosit numai o masă de portar și câteva scaune din public. Puterea de impersonare, jocul actoricesc simplu, diversificat, adevărat, și, din nou – formula magică a festivalului: concentrare și esențializare. Intrinsecă, rece, calculată, pasionantă. Iată cum descrie Schilling procesul de lucru la *Pescărușul*: „Primul și cel mai important pas a fost un lung proces analitic. Timp de o lună am analizat împreună cu actorii textul lui Cehov, propoziție cu propoziție. După aceea, am plecat cu toții într-un sat în munți și în zece zile am improvizat cât de mult s-a putut pentru a înțelege ce se întâmplă în succesiunea scenelor. Apoi, actorii au învățat textul și timp de șase săptămâni am jucat piesa integral, scenă cu scenă. Și acum încurajez actorii să nu renunțe la căutarea personajului și a adevărului interior".

Am lăsat la urmă producția Edinburgh International Festival: *Blackbird* (*Pasărea neagră*), realizată sub bagheta celui mai faimos regizor german de după război, Peter Stein. Un obișnuit al casei, Stein obișnuia să vină la Edinburgh cu producții clasice – Cehov, Shakespeare, Eschil – însă, la această ediție, a preferat un text contemporan semnat de scoțianul David Harrower. Subiectul prezintă o aventură între un bărbat de patruzeci de ani și o adolescentă de doisprezece. Acțiunea piesei se desfășoară după cincisprezece ani, când bărbatul a ajuns la cincizeci de ani, iar tânăra la douăzeci și șapte. Finalul spectacolului introduce un nou caracter – actuala iubită a protagonistului: o fată în varstă de doisprezece ani! Textul lui Harrower este reprezentativ pentru dramaturgia contemporană prin tematica propusă: agresarea minorilor, pedofilia și consecințele sale teribile. O partitură nu foarte ofertantă pentru actori – care și-au servit rolurile cu profesionalism – însă salvarea spectacolului a venit din partea efectelor puternic vizuale, care, folosite din plin, au constituit un substitut notabil la lipsa consistenței scriitoricești.

Argumentul lui Stein a fost că: „aceasta nu este Lolita și nici o piesă despre pedofilie. Este o piesă despre dragoste. Vorbește despre o lume în care puștii de doisprezece ani sunt considerați consumatori de sex, unde publicitatea folosește sexul ca metodă de a atrage atenția și unde copiii au acces nelimitat la site-urile pornografice de pe internet. Este lumea în care trăim!", conchide regizorul.

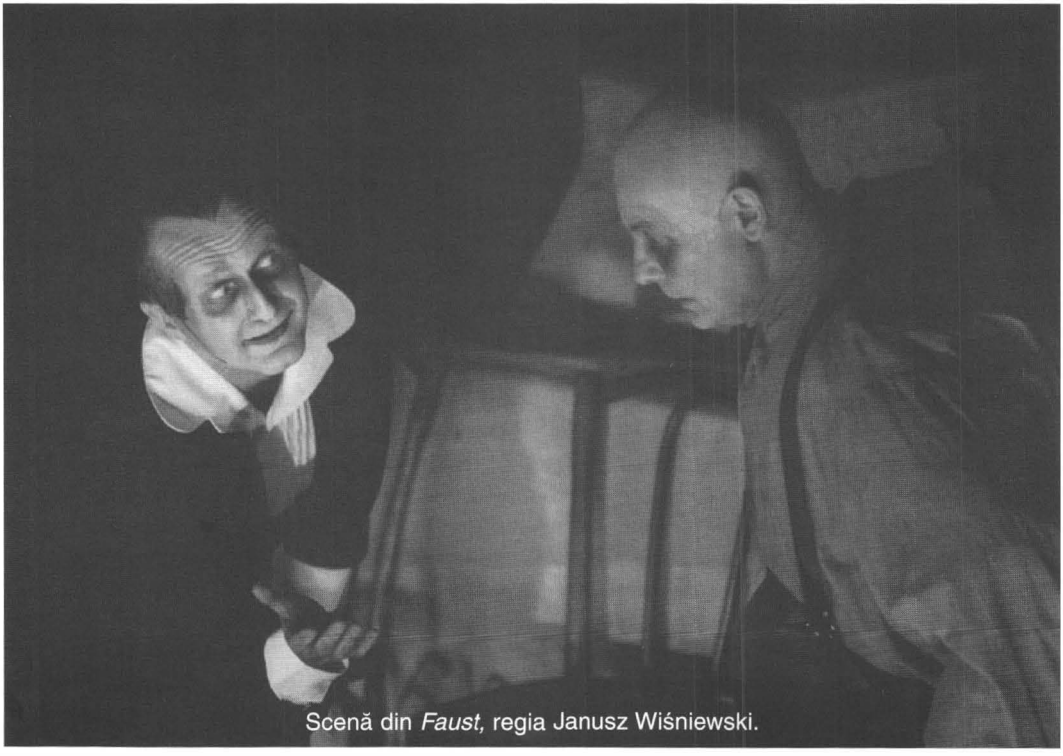
Ceea ce a lipsit spectacolului a fost formula magică a Festivalului care a putut fi recunoscută cu ușurință în *Piesele Nô, Curlew River* sau *Pescărușul*. În *Pasărea neagră* se ajunge la o situație de melodramă, în care personajele se compătimesc reciproc și nu se mai știe cine este victima și cine călăul. Să fie aceasta o reflecție a prezentului în care relativismul a ajuns să fie absolutizat și să devină, cum spunea Lev Dodin, o nouă religie a conteporaneității? Căci, până la urmă, tot nu sunt convinsă de ce a ales Peter Stein să monteze o melodramă!

Fringe Festival

Istoria lui Fringe Festival a început în 1947, o dată cu lansarea Secțiunii oficiale a Festivalului International de la Edinburgh. Inițial s-a pornit de la ideea reunirii culturale a Europei de după război. De atunci, fringe-ul s-a transformat în casa artiștilor neînțeleși, a avangardei, a inovațiilor tehnice și spirituale ce s-au petrecut de-a lungul celor 58 de ani de existență. Ediția 2005 a Edinburgh Fringe Festival (EFF) s-a dovedit foarte caustică mai ales în privința câtorva subiecte: libertatea cuvântului, siguranța omului obișnuit și contextul social-politic actual – ceea ce a însemnat climaxul sarcasmului în piesele de *stand*-up comedy. Nici nu este de mirare, având în vedere gradul de perplexitate și derută socială promovate cu consecvență de puterea actuală a Regatului Unit.

Din punct de vedere artistic, evident, având în vedere diversitatea și numărul copleșitor de manifestări, nivelul valoric a fost extrem de variat. Nici nu este de mirare într-un festival de asemenea anvergură. Însă topul criticii neiertătoare a stabilit exact locul fiecărui spectacol, luînd în considerare criteriile estetice, gradul de receptivitate și percepția publicului.

O prezență reală în *fringe* a fost trupa poloneză de la Nowy Theatre, prezentă în festival cu *Faust*, sub bagheta regizorală a lui Janusz Wiśniewski. Un spectacol vizual atât de fantastic, încât un sentiment de *déjà vu* a pătruns în sânul criticii experimentate de la Edinburgh, care a prognosticat un parcurs artistic extraodinar pentru regizorul est-european, considerat de talia lui Grotowski și Kantor.



Scenă din *Faust*, regia Janusz Wiśniewski.

Spectacolul s-a bazat pe interpretarea sinistră a lui Faust de către Mariusz Puchalski, inițial o prezență senilă și grosieră, care își vinde sufletul lui Mefistofel pentru o viață de plăceri hedoniste. În contrast cu imaginea diabolică a lui Mefistofel, interpretată excelent de Miroslaw Kropielnicki, chipul ingenuității și al purității eterne capătă trup și suflet prin prezența lui Gretchen, iubita protagonistului. Căderea graduală a lui Faust în mrejele mefistofelice se desfășoară pe fondul unor procesiuni carnavalești în care apar figuri grotești, puternic conturate, ca Adolf Hitler sau Frida Kahlo. Și lista nu se oprește aici. Scenele se succed cadru cu cadru, iar finalul culminează într-o notă de ironie acută cu cadavrele lui Gretchen și Faust ajunse în saci negri de reciclare. Muzica nu încetează, procesiunea continuă, personajele își urmează destinele ca niște voiajori în așteptarea unui nou parcurs, al unui nou dans.

Una dintre surprizele teribile ale *fringe*-ului a fost spectacolul de *buto dance*, denumit *MA*, conceput și interpretat de coregraful japonez Tadashi Endo. MA în budismul Zen simbolizează goliciunea, spațiul dintre lucruri; Buto sau Dansul Întunecat a luat ființă în 1959 în Japonia, când coregrafii Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno au pus în scenă *Culori interzise,* după romanul cu același titlu al lui Yukio Mishima. Spectacolul a pătruns tabuurile homosexualității, ceea ce a declanșat o controversă formidabilă în breasla artistică a vremii. De atunci, dansul Buto a fost considerat drept șocant, provocator, erotic, grotesc, violent. *Buto MA* este calea de a face invizibilul vizibil. Minimul de mișcări face ca expresivitatea situațiilor și a sentimentelor să atingă maximul de intensitate. *MA* surprinde momentul dintre ultima clipă a mișcării și prima a celei care urmează, păstrând un echilibru perfect între energie, tensiune și control. Etica mișcărilor devine nesemnificativă. *MA* înseamnă *între.* Iată cum își descrie artistul creația: „*MA* este ca și când te-ai afla pe malul unui râu, privind apa. Îți dorești să traversezi râul, însă celalată parte înseamnă moarte. Ai vrea să mai rămâi pe acest mal, dar mai degrabă nu, pentru că jumătate ești aici, jumătate acolo. Sufletul așteaptă ultimul pas – complet calm, fără respirație, nici mort, nici viu – acesta este *MA*." Tadashi Endo, coregraf *buto,* născut la Beijing, a propus un spectacol de o expresivitate fascinanată, cu imagini vizuale puternice, contrastante, esențializate, impecabile, surprinzătoare. O adevărată fermecare vizuală și spirituală.

În ceea ce privește teatrul universitar, un spectacol cu adevărat special a fost *Bash* de Neil LaBute, interpretat de studenții de la Goldsmith University, Londra. Este o piesă în trei acte, care dezvăluie, rând pe rând, o serie de crime odioase, menite să șocheze. Spectacolul, în regia lui Eleanor McDowall, este conceput la modul declarativ, de mărturisire. Scena se află la nivelul podelei, iar spectatorii sunt așezați pe canapele câteva trepte mai sus. Interesant este că, în desfășurarea acțiunii, publicul nu devine un judecator, iar piesa nu capată accente teziste. Se remarcă anumite evenimente, reacția și consecințele acestora, însă nu se judecă. Jocul actoricesc, simplu și esențializat, oferă șansa publicului de a alege. Care este calea? Rămâne de văzut – și asta se datorează stilului scriitoricesc al lui LaBute: concis, teatral, melodramatic, deschis și nepărtinitor.

Am ales numai câteva spectacole relevante pentru Edinburgh Fringe Festival 2005, care a ajuns la ediția a 59-a, dar care, paradoxal, cu fiecare an adăugat, pare că întinerește. Profesionalismul, consecvența și experiența organizatorilor transformă micul oraș scoțian într-o capitală culturală europeană an de an, plină de fervoare, dinamism și imaginație artistică.

Festivalul de la Avignon – 2005

(8–27 iulie 2005)

„Fêtons et célébrons l'imagination du corps
et la vulnerabilité de la beauté."
Jan Fabre

Începând cu 3 iulie, timp de 3 săptămâni, peste 100 000 spectatori au participat la aventura artistică de la Avignon. Aflat la a 59-a ediție, celebrul Festival a prezentat creații contemporane (franceze și nu numai): de teatru, dans și alte arte legate de scenă. Mai mult de 20 de locații neconvenționale de la Avignon și din împrejurimi (mănăstiri, biserici, școli, celebrul Palat al Papilor, o veche carieră de piatră, Liceul René-Char, parcul Château de Saumane etc.) s-au constituit în tot atâtea spații privilegiate de creație și experimentare artistică, marea majoritate a spectacolelor fiind montate după momentul selecției sau chiar în perioada de desfășurare a Festivalului.

Începând de anul trecut, teritoriile artistice ale acestui eveniment sunt schițate în jurul viziunii particulare ale unui *artist asociat*: Thomas Ostermeier pentru ediția din 2004, Jan Fabre pentru actuala ediție.

Alte nume prezente în program au fost: Josef Nadj, Jan Lauwers, William Forsythe, Jean-Louis Trintignant, Christian Rizzo, Krzysztof Warlikowski, Louis Castel și Raymond Federman, Arno, Jan Decorte, Marina Abramovic și Michael Laub, Romeo Castellucci, Jean Michel Bruyère, Jean-François Peyret, Jean-François Sivadier, Hubert Colas, Mathilde Monnier etc.

În fiecare an, Festivalul de la Avignon este și producător delegat pentru unul sau două spectacole. Recent, Festivalul a produs *Prometeo* de Rodrigo García, pus în scenă de François Berreur, și a finanțat turneele cu *Peer Gynt*, în regia lui Patrick Pineau și *Romeo și Julieta* de Shakespeare, montat de Oskaras Korsunovas.

Pentru organizatorii de astfel de evenimente teatrale, o informație tehnică: fondurile necesare pentru Festival provin în proporție de 60% din subvenții publice, 35% din bilete, iar restul din fonduri proprii și sponsorizări private.

*

Despre această ediție a Festivalului, Hortense Archambault și **Vincent Baudriller, cei doi directori ai Avignon-ului, 2005, declarau:**

„După primul nostru Festival, creat anul trecut în «complicitate» cu Thomas Ostermeier, iată-ne la a 59-a ediție a Festivalului de la Avignon pe care am imaginat-o în compania lui Jan Fabre, inspirați de operele sale și de lungile noastre conversații la Anvers și la Avignon. De altfel, în fiecare an vă vom propune, de acum încolo, să călătoriți pe un tărâm artistic diferit. A 60-a ediție, cea din 2006, va fi concepută împreună cu Josef Nadj, iar următoarea cu Frédéric Fisbach.

Jan Fabre este un artist care nu încetează să interogheze vitalitatea ființei omenești și locul artei și al artistului în lumea noastră. Este un poet care explorează, până la limitele lor, propriul corp, propriul suflet, propriile viziuni. Nutrindu-și inspirația din istoria artei, de la pictorii primitivi la Marcel Duchamp, de la teatrul elin la Antonin Artaud, el se exprimă la fel de bine prin desen, sculptură,

Scenă din *Blasted* de Sarah Kane, regia Thomas Ostermeier.

scris şi prin arta scenică, unde se amestecă în corpul interpreţilor, teatrul şi dansul. El creează, neobosit, piese poetice, sensibile, extreme şi comice.

Operele sale, atât de diferite ca formă de expresie, ne-au emoţionat, ne-au făcut să râdem, ne-au tulburat şi chiar deranjat, dar ele ne mişcă în continuare prin această energie vitală debordantă, amprentă proprie unui spirit liber, venită din copilărie şi din carnaval.

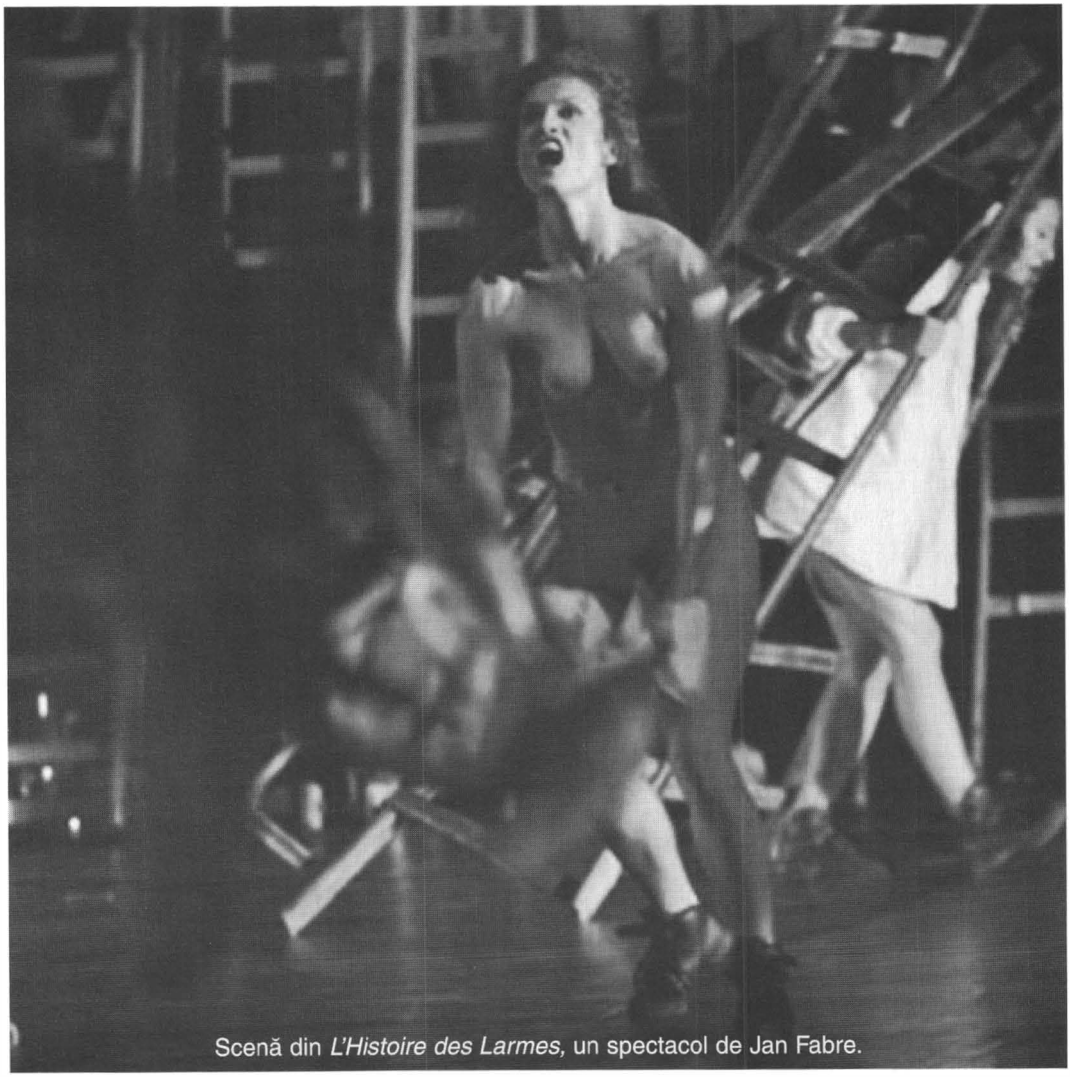
Am invitat la acest Festival numeroşi poeţi ai scenei. Ei interoghează prin creaţiile lor condiţia umană cu dimensiunea sa spirituală şi biologică. Aceşti artişti interpelează relaţia pe care o dezvoltăm cu corpul nostru, cu visele şi fantasmele noastre, raportul cu frumuseţea, dar şi cu violenţa, raportul cu ştiinţa, cu limitele noastre şi cu legea, precum şi nevoia noastră de a crede şi de a iubi. Ei ne ajută să gândim umanitatea noastră din ziua de azi şi să o închipuim pe cea de mâine. Sondând propria intimitate, afirmă posibilitatea de a găsi ceva care să se înrudească cu universalul sau cu sacrul pentru a fermeca din nou lumea. În căutare de utopii, aceşti poeţi experimentează, de asemenea, noi forme teatrale pentru a transcende peisajul lor interior, viziunea lor asupra lumii şi a le împărtăşi în spaţiul şi timpul reprezentaţiei.

Trupul şi cuvântul rostit sunt materiile prime ale acestor actori-dansatori care concep adesea creaţia lor într-o manieră globală, nutrindu-şi limbajul scenic din alte forme de artă: cinema, arte plastice, muzică, *performance*, ştergând uneori frontiera între genuri.

Pentru a permite o cât mai bună întâlnire cu creaţiile acestor artişti, uneori vă prezentăm succesiv mai mai multe spectacole de acelaşi autor. Aceste propuneri sunt îmbogăţite în egală măsură de programele desfăşurate de partenerii noştri: France Culture, Sacd, Cinema Utopia, Adami, ciclurile de muzică sacră. Am vrut ca Avignon-ul să fie în continuare un festival de creaţie şi de descoperiri. Mai mult de patru cincimi din spectacole nu existau în momentul în care le-am selecţionat şi mai mult de jumătate vor fi create în iulie la Avignon.

Festivalul este de mult şi un loc de reuniune şi de reflecţie al profesioniştilor artei spectacolului. Astfel, în iulie 2004, el s-a constituit într-un centru de discuţie despre locul artei, despre condiţiile ei de realizare, despre politicile culturale. La aceste dezbateri au participat actorii profesionişti, parte din cei responsabili la nivel politic şi deopotrivă publicul. Însă preocuparea noastră pentru aspectele sociale rămâne în continuare actuală şi suntem interesaţi de evoluţia dosarului asigurărilor de şomaj pentru artişti şi tehnicienii din lumea spectacolului. Fie că va fi printr-o nouă negociere între partenerii sociali, fie printr-o lege, este necesar şi totodată urgent un nou acord care să garanteze permanenţa sistemului de asigurări de şomaj în cadrul solidarităţii interprofesionale. Noi dorim ca noul acord să permită reclădirea unui sistem de asigurări adaptat specificităţii meseriilor noastre pentru a pune capăt fragilizării unei părţi a artiştilor şi tehnicienilor."

Traducerea şi adaptarea: **Radu SLOBODEANU**



Scenă din *L'Histoire des Larmes*, un spectacol de Jan Fabre.

Varna

Oana BORȘ

Restaurant cu pește, de pe plajă

Am poposit, la început de vară, în orașul atât de balcanic, de la malul Mării Negre, fiind frapată de sinonimia de stare dintre Varna și litoralul românesc. Un balcanism atât de cunoscut, amestecat cu elemente de arhitectură și rămășițe de atitudine ale unei ere pe care am trăit-o și noi. Diferite, doar peisajul mai spectaculos – ultimele coline ale Balcanilor care pășeau în mare – și, evident, sunetul unei limbi care îmi aducea aminte de copilărie, de plăcerea cu care devoram emisiunile postului de televiziune din țara vecină și cu nostalgia unei excursii, tot din acea vreme, excursie fantastică pe atunci, cu înghețată pe băț și sucuri delicioase.

Popasul de acum avea, însă, alt scop: Festivalul Internațional de la Varna. Recunosc, teatrul bulgar îmi era o necunoscută. Singurul contact de până acum: Teatrul din Silistra, pe care îl vizitasem în urmă cu câțiva ani, vizită ce mi-a confirmat încă o dată că, în această Europă de Est, provincialismul nu marchează un loc, ci este o stare. În rest, despre teatrul bulgar, doar lucruri auzite și numai de bine: despre teatrul experimental care se face la Sofia, despre cele două nume celebre de regizori – Margarita Mladenova și Ivan Dobcev și despre al lor „Sfumato", despre descentralizarea sistemului teatral și despre acest Festival.

Scenă din *Casa Bernardei Alba* de Lorca.

Cu interes maxim, deci, am ales din programul celor cinci zile, în care am stat (Festivalul durează aproape o jumătate de lună), în special spectacole ale trupelor bulgare, şi, ca să aflu mai multe lucruri şi despre starea de fapt a teatrului din ţara vecină, am stat de vorbă cu dna Kamelia Nikolova, critic de teatru implicat în organizare. De altfel, toată echipa este „deplasată" de la Sofia, acesta fiind cel mai important eveniment teatral al Bulgariei.

Sistemul teatral a suferit la mijlocul anilor '90 o descentralizare. Teatrele nu mai primesc, de la forurile de stat (de la municipalitate) decât bani pentru întreţinerea clădirii. Pentru orice activitate artistică, sursele de finanţare sunt obţinute de la o Comisie a Ministerului Culturii, care acordă subvenţii pe bază de proiect. Aceasta a dinamizat viaţa artistcă, consideră interlocutoarea mea, şi a dus la o reală concurenţă între teatrele instituţionalizate şi trupele independente. În ceea ce priveşte efervescenţa actului teatral, Sofia rămâne centrul. E locul unde fiinţează opt teatre, şi tot acolo se întâmplă cele mai interesante proiecte ale tinerilor experimentalişti. Din această categorie făceau parte, la începutul anilor '90, şi Margarita Mladenova şi Ivan Dobcev, pentru ca, acum, preocupările lor pentru un anume gen de teatru antropologic, aplecat către arhetipuri, să se clasicizeze. Noua generaţie (cu nume ca Javor Gardef, Galin Stoev, Vaskresia Viherova, Elena Panaitova, fără rezonanţă pentru noi, dar reprezentative pentru bulgari), se îndreaptă către formule artistice care folosesc mişcarea, elemente multimedia, expresia corporalităţii, imaginea. Cât despre dramaturgi, cel mai apreciat, aici, se pare că e Iordan Radicikov.

În fiecare început de vară, centrul teatral se deplasează la Varna, unde, pe lângă spectacolele vizionate în cadrul manifestării, au loc şi întâlnirile cele mai importante ale oamenilor de teatru din Bulgaria, conferinţe internaţionale etc. Festivalul de aici este deja la a 13 ediţie. A avut, mai întâi, statut de festival naţional ca, după 5 ani de existenţă, să fie transformat într-unul internaţional. Un selecţioner unic desemnează, în fiecare an, tema pe baza căreia se fac invitaţiile de spectacol. Anul acesta: „Scena, la ora reconcilierii cu textul". Cam aşa ar arăta, pe scurt, imaginea spaţiului teatral bulgar, descris cu entuziasm şi mândrie de interlocutoarea mea, mândrie, de multe ori, dincolo de simţul realităţii, pe care am întâlnit-o, chiar cu surprindere, la toţi cei care erau implicaţi în acest proiect: fie oamenii din staff, fie ziarişti etc...

De ce dincolo de simţul realităţii? Căci, ca şi la unele evenimente ce au loc la noi, intenţia cu realizarea s-au întâlnit doar într-o mică proporţie. Şi nu mă refer la lucrurile legate de logistică, spaţii, dotări, marcate toate de patina timpului, realitate oarecum improprie unui eveniment care se doreşte de anvergură. Trăind în acelaşi tip de societate, ce se ascunde sub umbrela prefixului post (post comunistă, post totalitară etc, etc), ne e uşor să înţelegem că ar fi necesare investiţii imense pentru împrospătarea infrastructurii, că se preferă a se face teatru ignorând condiţiile de lucru şi adaptând actul artistic acestora. Ce zic cei ce trăiesc în altfel de lumi, nu ştim, sau ne facem că nu ştim... Nu se poate ignora, însă, lipsa de coerenţă în programul estetic, unde compromisurile pot fi evitate. Căci „întoarcerea" către decriptarea cuvântului şi nu către reinterpretarea lui până la anulare, temă anunţată în toate materialele Festivalului, nu a fost dominanta spectacolelor prezentate. Aşa că, la Varna s-a văzut: teatru-dans, chiar balet, efecte multimedia, teatru de imagine... Şi poate că nici acest fapt nu ar fi avut mare importanţă, decât ca deficienţă în gestionarea unui eveniment de o oarecare ţinută, atâta timp cât spectacolele din selecţie ar fi fost reprezentative. După

primele zile, nedumerirea a început să se strecoare, mitul teatrului bulgar (pe care mi-l construisem singură) să se clatine, mai ales că Varna, teoretic, este locul unde se adună cele mai bune producții din stagiunea bulgară... Poate că am văzut prea puțin, poate că spectacolul Margaritei Mladenova (*Plebeians by birth*), pe care îl așteptam cu nerăbdare, nu era unul dintre cele mai reușite ale regizoarei, cu toate că era laureat cu multiple premii la gale interne. Poate că spectacolele tinerilor în vogă, pe care le detectai de la intrare după înghesuiala spectatorilor, erau doar simple încercări ale unor estetici novatoare. Poate că sărăcia de idei a scenografilor, care foloseau cu obstinație aceeași schemă de intrare în scenă: un panou în spatele spațiului de joc ce permitea două intrări laterale, era doar un accident. Poate...

Două montări bulgărești pot spune că au reprezentat, pentru mine, puncte de interes. Spectacolul lui Javor Gardev, după textul lui Martin MacDonagh, *The Pillowman*, spectacol și el nominalizat și premiat. Discursul autorului despre formele de coerciție, de manipulare și dominare care privează de libertate (aici conflictul dintre serviciile secrete și ziaristul, cel care deține puterea prin cuvântul scris), capătă forță prin știința meseriei de regizor, prin știința așezării în spațiu și grație prestației unor actori foarte buni. Protagoniștii sunt închiși într-o cameră de interogatoriu, cu pereți de sticlă, în jurul căreia eram așezați. Sunetul ajunge prin intermediul microfoanelor. Astfel, orice contact direct cu ceea ce se întâmplă înăuntru este anulat. La scenele agresive, de o veridicitate aproape naturalistă, care au loc în interior, suntem spectatori pasivi, așa cum în viață suntem spectatorii unor lucruri terifiante de care nu ne dăm seama, pentru că există cineva care are grija de asta, are grijă să deturneze adevărul de la sensul lui propriu.

Casa Bernardei Alba este o producție specială, am putea spune. Regizoarea Elena Panaitova, cu ajutorul unui coregraf mexican, specialist în flamenco, a construit întregul spectacol pe ritm, pe gest, pe expresie, pe mișcare, pe pas de flamenco. Așa se caracterizează personajele, așa se transmit stări, se descriu sentimente. Povestea redată non-verbal transmite intensitatea exactă a operei lui Lorca. Scenele simple ascund în spate tensiuni, conflicte, drame... Acuratețe, eleganță, simplitate, expresivitate și emoție specială, acesta ar fi spectacolul Elenei Panaitova.

Și totuși, nu trebuie uitat că Festivalul de la Varna este unul internațional. Nouă trupe străine au fost invitate, atât din țările vecine (România, nu! Oare de ce?), cât și din Belgia, Elveția, Israel, chiar și Australia. N-am vizionat doar unul, un one-man-show, *Voices,* după texte de Pier Paolo Pasolini și Cor Herkstroeter, susținut de un actor belgian, Johan Simons. Un gen special care presupune abilități actoricești de înaltă clasă, de care actorul belgian a dat dovadă. Pe lângă talentul și charisma protagonistului, mâna regizorului care a dirijat lucrul din spate era vizibilă. Pentru că nu numai cele cinci personaje pe care Johan Simons le interpretează pe rând, sau implicându-le în dialog, sunt reușite, au savoare, ci și acea trecere dintr-unul în celălalt, ce folosește cu multă inventivitate, grămada de obiecte aflate pe masă, sub masă, alături de masa de petrecere la care este prezentă această lume...

Și după această călătorie la festivalul bulgar, trebuie să recunosc că rămân cu aceeași dilemă. De unde e mai bine să privești? De pe înălțimea așteptării sau de undeva de la cota zero, cu ideea că orice lucru ce se întâmplă, oricât de mic, este binevenit? Recunosc, prefer prima variantă...În rest, vă recomand un restaurant cu pește, de pe plaja de la Varna.

Andreea DUMITRU

„Sfumato": 15 ani de antropologie teatrală

Margarita Mladenova și Ivan Dobcev s-au născut în 1947 și au absolvit regia în cadrul Academiei de Artă Teatrală din Sofia, la începutul anilor '70. Au început să semneze spectacole împreună încă din 1989, o dată cu înființarea Teatrului-laborator „Sfumato". În 1995, au susținut un *workshop* în Franța, pornind de la *Pescărușul* lui Cehov, dar au devenit cu adevărat cunoscuți abia în 1996, când proiectul franco-bulgar cu *Livada de vișini* a participat la Festivalul de la Avignon, unde au revenit în 2000. Poetica cehoviană rămâne ani de zile în centrul cercetărilor de la „Sfumato", fiind explorată împreună cu actori bulgari, dar și spanioli ori americani. Pușkin, apoi tragediile antice constituie și ele pretextul altor ateliere. În 1997, „Sfumato" participă la Festivalul de la Nancy cu *Apocrif*, spectacol conceput pe baza unor texte medievale, care va fi prezentat, de asemenea, la Hamburg și Berlin, în 1999. Un an mai târziu, cu prilejul unui turneu european în Germania, Italia, Franța și Bosnia, Mladenova și Dobcev trezesc din nou interesul cu *Lâna neagră*, creație inspirată de imaginarul mitic încă vehiculat de descendenții unui vechi trib nomad din Balcani.

„Denumirea «Sfumato» reflectă strategia noastră poetică. Leonardo da Vinci opunea liniei clare a desenului *sfumato*-ul picturii, acele fundaluri pierdute în cețuri, acel vag care ne apropie un anume mister. În teatru, asta înseamnă că un lucru nu poate fi nici alb, nici negru, nici bun, nici rău. «Sfumato» este un mod de a explora omul – și actorul – în profunzimea sa. Noi nu căutăm un teatru descriptiv. Baza muncii noastre o reprezintă eliberarea energiei cu ajutorul imaginației, al fanteziei." Denumirea atelierului evocă, astfel, din capul locului, libertatea pe care au ales-o cei doi regizori atunci când au decis să renunțe la „adăpostul confortabil al teatrului comercial și al instituției sale, care substituie creației artistice reproducerea artizanală a produselor de succes". Însă o asemenea libertate trebuie câștigată continuu, prin exercițiu, disciplină și concentrare. Pictorul renascentist susținea în teoriile sale că lucrurile văzute în lumină sunt lipsite de contur: „nici un corp nu este terminat în sine (*non e in se terminato*)". Sfumato împrumută această idee în sens teatral: chiar dacă finalul unui proiect îl reprezintă spectacolul, „actorii nu oferă publicului un rezultat finit, ci procesul însuși". Cuvintele-cheie sunt, aici, *repetiție* și *complicitate*. Laborator de antropologie teatrală, „Sfumato" nu poate funcționa în jurul ideii de repertoriu. Pasiunea pentru cercetarea aprofundată se traduce prin programe desfășurate pe termen lung. Doar în acest fel se poate pătrunde în poetica unui autor sau a unui text și se dezvoltă o „estetică corespondentă". Etapa preliminară fiecărui proiect o constituie *atelierul*, care nu este sinonim cu un casting sau o preselecție, ci reprezintă „inițierea unui grup de actori care au ales benevol tema proiectului", „o formă de menținere a condiției lor creatoare", „o excitație a naturii artistice".

Sursele de inspirație pot fi depistate cu ușurință în manifestul întemeietor al lui „Sfumato". Pentru Mladenova și Dobcev, ca și pentru Grotowski ori Artaud, reprezentația teatrală semnifică „viața la extrem, concentrată și efervescentă". Teatrul este văzut în puritatea sa originară, în destinația sa esențială de „act

ritualic și spiritual". De aceea, ca și în cazul misterelor eleusine, „limbajul «Sfumato» nu poate fi supus unui studiu formal. Atelierul nostru nu este un teatru în sensul propriu al cuvântului, el este mai degrabă un drum care trebuie parcurs", susțin fondatorii acestui proiect unic în peisajul cultural bulgar. Cheia colaborării lor exemplare ce pare să reziste timpului și probelor de foc ale tranziției traversate de societatea bulgară stă, potrivit Margaritei Mladenova, în „a ne surprinde reciproc. Ne hotărâm asupra unui proiect povestindu-ne unul celuilalt viziunile pe care ni le provoacă un text sau o temă". De-a lungul anilor, veteranilor Zhoreta Nikolova, Svetlana Yanceva, Petur Peykov, Marian Bozoukov le-au făcut loc în trupă actori noi. Oboseala, rutina nu își au loc aici.

I-am cunoscut pe cei doi regizori cu prilejul Conferinței Internaționale cu tema „Artele spectacolului: orizonturi europene", desfășurate pe 4 și 5 iunie, în cadrul Festivalului de Teatru „Varna Summer" 2005. Deși vorbesc despre „metafizică" atunci când își comentează creațiile, Margarita Mladenova și Ivan Dobcev se dovedesc a fi, în același timp, cei mai lucizi critici ai societății bulgare de astăzi. O societate complicată care nu le permite să supraviețuiască pe propria corabie. De aceea, sunt nevoiți să lucreze încă, în paralel cu activitatea de la „Sfumato", și pe scenele teatrelor convenționale. Cu o zi înainte de a ajunge eu însămi la Festival, avusese loc premiera cu *Pescărușul* lui Cehov, montat de Margarita Mladenova la Teatrul Dramatic „Stoian Bachvarov" din Varna, iar o zi după plecarea mea, Ivan Dobcev urma să prezinte *Not I* de S. Beckett, creație a Laboratorului „Sfumato". Am avut, totuși, ocazia să văd producția Teatrului Satiric de Stat „Aleko Konstantinov" din Sofia, *Plebei din naștere*, după teme ale unor scriitori clasici. Un scenariu în cheie satirică, alcătuit și pus în scenă de Margarita Mladenova, o montare cu un evident aer retro, în genul cabaretului politic. Despre pasiunea, energia și respectul față de profesie care îi animă în continuare, am stat de vorbă cu fondatorii celebrului „Sfumato" în intervalul agitat dintre conferințele și spectacolele Festivalului.

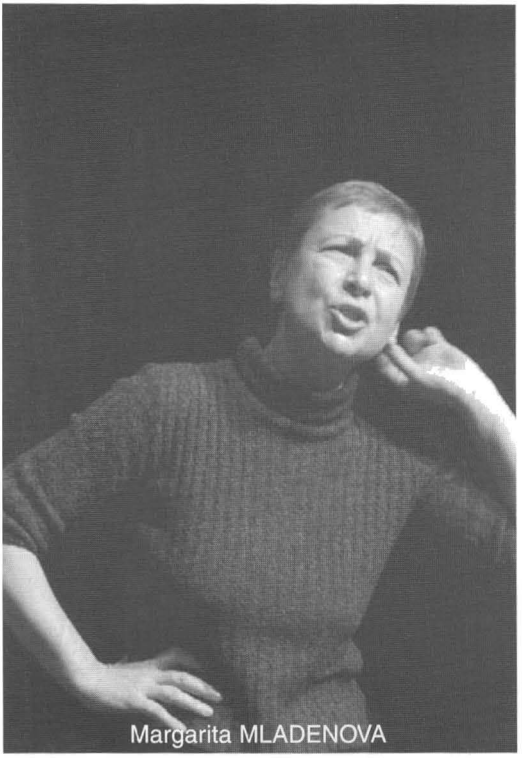
Margarita MLADENOVA, Ivan DOBCEV:

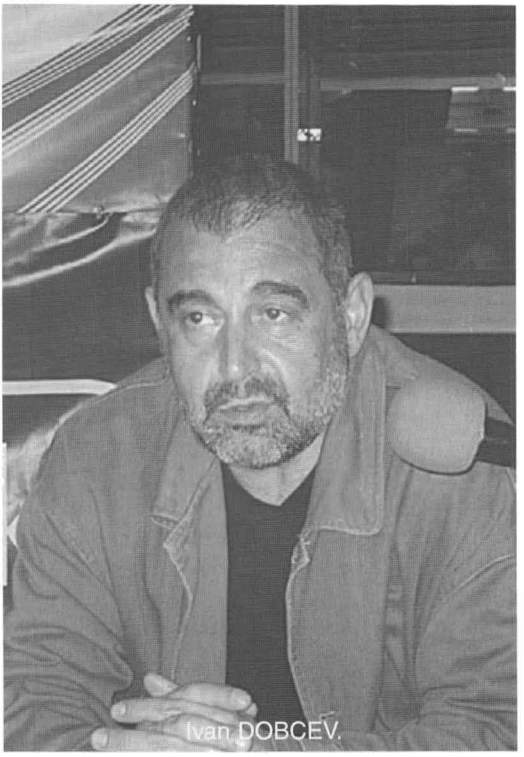
Între teatrul extatic și agonia realității

Andreea Dumitru: *Am remarcat o coincidență tulburătoare: Laboratorul Teatral* „Sfumato" *s-a născut în 1989, an cu semnificație crucială în România și în Estul Europei. În ce măsură ați fost influențați de un anume context politic?*

Ivan Dobcev: În seara primei noastre reprezentații, ne-a ajuns la urechi, în timpul pauzei, vestea că Ceaușescu a fost omorât. Dar asta a fost singura noastră legătură cu Revoluția din România.

Margarita Mladenova: Nu a existat o legătură directă între evenimentele politice din acel an și crearea laboratorului nostru, pentru că el a fost înregistrat, de fapt, în 1988, iar ideea se născuse în 1986–1987, o aveam de mult timp în minte. Preocupările noastre mergeau în direcția deschisă de Grotowski, dar, abia în acei ani de schimbări politice, ne-am putut dedica, în sfârșit, cercetării teatrale,


Margarita MLADENOVA


Ivan DOBCEV

nu doar producției de spectacole. La început, au fost două proiecte diferite. Al lui Ivan a fost, însă, interzis, pentru că incomoda Puterea...

I.D.: Lucru care avea, într-adevăr, o legătură cu situația din România...

M.M.: Și atunci i-am propus să ne unim ideile într-un proiect comun. Îmi era imposibil să renunț. Așa a început bătălia noastră. Dacă aș fi fost singură, mi-ar fi fost, probabil, mai ușor, însă mi-am dorit foarte mult să lucrăm împreună.

I.D.: Contextul politic era următorul: comuniștii ne dădeau puțină libertate, doar ca să avem impresia că suntem liberi, chiar dacă lucrurile nu stăteau deloc așa. În acel moment, eram doi regizori de succes în teatrul convențional. Amândoi primiserăm propuneri de a conduce diferite teatre din Sofia, instituții conforme cu vederile socialiste. Aveam o oarecare influență pe care am folosit-o pentru a pune pe picioare propria noastră idee. Ne doream să construim ceva nou, fără să uităm, însă, istoria, tradiția.

M.M.: Așa că am părăsit teatrul convențional și, împreună cu doisprezece tineri, am format o companie independentă, deși nu aveam nici o idee despre cum anume ar fi trebuit să funcționeze ea. Am început ca o asociație cu scopuri cam idealiste, iar în 1994, datorită rezultatelor muncii noastre, am devenit un teatru de importanță națională. Începând de anul trecut, ne-a fost recunoscut statutul de teatru-laborator. Avem, în sfârșit, un sediu pe care l-am construit aproape singuri, dar în cincisprezece ani am schimbat alte șase spații. Un timp, activitatea noastră s-a desfășurat în incinta Teatrului Național din Sofia, apoi, în 1997, Statul ne-a acordat un sediu în clădirea Muzeului Mișcării Revoluționare, pe care l-am echipat cu ajutorul unor companii din Franța. După câțiva ani, clădirea a fost închisă. În 2001, am luat-o de la capăt și, cu ajutorul unor arhitecți, ne-am pus în practică

propriile idei, așa încât putem spera că noul edificiu (ale cărui imagini sunt prezentate pe situl www.sfumato.info – n. red.) corespunde, în sfârșit, proiectelor noastre teatrale. De-a lungul anilor, n-am renunțat nici o clipă la ele. Lucrăm după metode și strategii proprii, susținem ateliere, călătorim mult...

A.D.: *De ce* „Sfumato"*?*

I.D.: Am deschis o competiție pentru a găsi un nume teatrului nostru...

M.M: ...iar Ivan a câștigat-o.

I.D.: Este un termen lansat de Giorgio Vasari pentru a caracteriza tehnica lui Leonardo da Vinci de „a picta aerul"...

A.D.: *El pare să stabilească, în același timp, o relație poetică cu munca dumneavoastră. Cum ați defini tehnicile pe care le folosiți?*

I.D.: Am ajuns la un stil și la o formulă proprie pe care le-am numit „teatru extatic", „teatru poetic".

M.M.: Fiecare proiect este provocat, inspirat de opera, universul, poetica unui mare autor. Poate fi Cehov, Dostoievski, dar și un scriitor bulgar precum Iordan Radicikov (1929–2004) sau Iordan Iovkov (1880–1937). Ne concentrăm studiul asupra unor teme pe care le aprofundăm în timp. Cehov, de pildă, ne-a preocupat vreme de șapte ani. În 2002, am inițiat „ciclul" Dostoievski, intitulat *În valea umbrei morții*, care dezvoltă, în cele două părți dedicate personajelor *Alioșa* și *Ivan*, tema „libertății ca maladie". În general, tehnicile, metodele la care apelăm explorează memoria colectivă, visele, arhetipurile, miturile. Jung ne ajută foarte mult în cercetările noastre.

A.D.: *Atelierele includ și exerciții fizice, de expresivitate corporală?*

M.M.: Când alegem tema, invităm diferiți experți să ne ajute: filosofi, teologi, etnografi, sociologi, psihologi. Fiecare idee și temă este abordată din mai multe unghiuri, îmbogățită. Într-o primă fază a lucrului, colectăm și selectăm diferite tipuri de materiale, informații, ne comportăm ca niște oameni de știință.

I.D.: Într-unul dintre spectacolele noastre, *Apocrif*, actorii vorbeau în dialecte culese de pe tot teritoriul Bulgariei. Ei trebuiau să facă, de pildă, diferența dintre dialecte foarte diferite precum cel macedonean sau dobrogean. Pentru asta am lucrat cu trei specialiști în dialectologie.

M.M.: Dar cercetarea noastră antropologică nu se mărginește la atât. După primul nivel, cel științific, de studiu al arhetipurilor, ne interesează planul artistic, estetic. În echipă sunt invitați compozitori (Asen Avramov, de pildă), pentru că lucrăm asupra limbii și din punct de vedere muzical. Ne interesează foarte mult imaginarul actorilor. Corporalitatea este, de asemenea, extrem de importantă în spectacolele noastre, dar modalitatea de tratare a fizicalității depinde de tema proiectului: în cadrul programului „Arhetipuri", am lucrat într-o singură direcție, folosind diferite arhetipuri, obiceiuri și atitudini feminine. Încercăm să aflăm cum arată, cum se comportă, cum ar trebui „să stea" pe scenă *corpul* actorului la Dostoievski ori la Cehov... Coregrafia vieții este întotdeauna alta în fiecare proiect al nostru.

A.D.: *Vă interesează dramaturgia bulgară contemporană? Există nume care scriu special pentru* „Sfumato"*?*

M.M.: Am încurajat cîțiva tineri autori bulgari, care scriu împreună cu noi și pentru noi. Poeți ca Gheorghi Gospodinov, Ani Ilkov sau Kalin Ianakiev, care este, de asemenea, filosof și teolog, au participat cu textele lor la proiectele noastre. Un exemplu bun este cel al lui Gheorghi Tenev, foarte tânăr poet, care a început să scrie după ce a făcut studii de actorie. El este autorul textului nostru favorit din

cadrul celui mai recent program, un text despre spiritul lui Dostoievski, în care nu există nici un cuvânt din opera acestuia.

A.D.: *Participând la conferința internațională găzduită de Festival, am auzit opinii contradictorii exprimate de critici sau artiști în legătură cu starea actuală a teatrului bulgar. Sunteți de acord cu evoluția acestuia, din punct de vedere estetic, dar și strict organizatoric?*

I.D.: Noi avem un punct de vedere complet diferit. Nu acceptăm multe dintre tendințele pe care le susțin criticii. O direcție foarte evidentă este cea a teatrului comercial, bulevardier, susținut financiar de Putere. Direcția actuală a Teatrului Național „Ivan Vazov" din Sofia este una populistă, care încurajează cu orice risc gustul publicului pentru producții de tip *soap-opera.*

M.M.: În ciuda schimbărilor politice, oamenii de teatru au ajuns să se teamă din nou. Teatrul nu mai are încredere în el însuși. Publicul s-a îndepărtat din cauza problemelor sociale. Teatrul își dorește să aibă succesul *show*-urilor de televiziune și abandonează căutarea în zona spirituală, care este adevăratul lui scop. A încetat să mai lucreze, să își mai dezvolte limbajul propriu. Cam acesta ar fi tabloul actual. Și constat că procesul se adâncește. Ne lipsește un sistem teatral puternic, serios. În acest domeniu, reforma s-a oprit la primii ei pași. Oamenii de teatru s-au dovedit a fi, de fapt, mai conservatori decât toți ceilalți. Suntem în aceeași situație ca în urmă cu douăzeci de ani. Dar atunci, cel puțin, eram siguri de ceea ce făceam. Acum, important e să ai un loc de muncă ca să-ți primești salariul, indiferent dacă ești bun sau nu. Nu există o piață a artiștilor independenți în Bulgaria. Puținii curajoși care se hotărăsc să părăsească sistemul și să-și construiască propriul drum, trebuie să se întoarcă în teatrul de repertoriu pentru că nu au nici o șansă de a supraviețui. Oamenii valoroși din afara teatrului convențional nu sunt invitați, cooptați în cadrul lui. Or, noi nu credem că e util să ai o trupă permanentă. Trebuie să fii nebun să lucrezi în regim de laborator cu aceiași actori. Pentru fiecare proiect, îi putem schimba pe unii dintre ei, găsim fețe noi. Nu vrem să ne repetăm. Dar unii dintre cei pe care îi alegem lucrează și în alte teatre și atunci nu putem colabora foarte bine sau foarte mult timp. De aceea, anul acesta ne-am propus o altă strategie. Noi predăm în cadrul Academiei Naționale de Artă Teatrală din Sofia, așa încât intenționăm să atragem în proiectele noastre studenți și artiști liberi să lucreze doar cu noi.

A.D.: *Cum găsiți resursele financiare pentru a vă continua munca?*

M.M.: Primim subvenții de la guvern pentru salariile celor de la tehnic și administrativ, dar nu și pentru trupă. Pentru proiectele artistice, căutăm fonduri în diferite locuri, depunem dosare cu aplicații la bănci. Participările la festivaluri internaționale ne-au ajutat foarte mult să ne producem spectacolele.

I.D.: Una dintre motivațiile pentru a nu fi un teatru de repertoriu este dată de faptul că salariile sunt foarte mici în teatrul bulgar, or noi, găsind resurse extrabugetare, le putem oferi mai mult actorilor.

M.M.: Anul trecut, salariile artiștilor au fost majorate cu 50%, dar numai în teatrele de repertoriu. O decizie ilară dacă ne gândim că se întâmpla înainte de alegeri. Politicienii și-au dat seama că au nevoie de artiști, așa încât au mărit doar salariile celor pe care îi puteau controla. În Bulgaria, din păcate, nu s-au dezvoltat încă niște principii clare de susținere a cercetării, a culturii, nu există fonduri special alocate și nici ideea de mecenat...

Andreea DUMITRU

Interviu realizat cu sprijinul criticului de teatru Milena Mihailova.

Budapesta

Ana SCARLAT

Bienala de Dramaturgie Contemporană

(21–28 aprilie 2005)

Aflată, anul acesta, la cea de-a cincea ediție, Bienala de Dramatugie Contemporană a devenit o veritabilă instituție teatrală internațională, cu un program clar și precis: trece în revistă dramaturgia contemporană, constituindu-se într-o adevarată inspiratoare a spectacolelor montate pe aceste texte. De la prima ediție, bienala crește și crește în diversitatea preocupărilor ei, în stabilirea de noi contacte, de relații de lucru, de realizare a unor noi piese și spectacole datorate direct ei. Ea prilejuiește, la fiecare doi ani, întâlniri ale autorilor, regizorilor, actorilor, organizatorilor și agenților teatrali din lumea întreagă. Textele străbat, de obicei, o traiectorie interteatrală, de multe ori interstatală, fiind reprezentate în diferite limbi și în diferite viziuni regizorale.

Din punct de vedere profesional, Bienala s-a îmbogățit spectaculos. Reușește să prezinte publicului și specialiștilor un număr din ce în ce mai mare de autori, de teatre, de culturi teatrale.

Spre informarea cititorului din România, considerăm necesar un scurt istoric al acestui festival.

La prima ediție, în 1997, s-au prezentat exclusiv texte de autori maghiari, reunite sub titlul Festivalul de Dramaturgie Contemporană Ungară. Spectacolele au fost selectate de un cunoscut critic al revistei *Szinhaz* (*Teatru*). Alegerea s-a dovedit destul de dificilă, întrucât în repertoriul ultimelor două stagiuni figurau atunci circa patruzeci de asemenea texte. Spectacolele s-au jucat la Teatrul Merlin și Teatrul „Katona József". Piesele respective au ajuns, între timp, cunoscute atât în Ungaria, cât și peste hotarele ei. Una dintre ofertele pentru invitați a fost înființarea secției *Spectacole recomandate.* Adică spectacolele care puteau fi vizionate în perioada Festivalului la diferite teatre din Budapesta. Au fost organizate și spectacole-lectură în limbile germană, engleză, cu texte unguresti de ultimă oră. Iar dimineața exista un *workshop* pentru studenții de la regie, din țară și de peste hotare. Între invitații Festivalului figurau circa cincizeci de dramaturgi, traducători, critici, directori de festivaluri din Europa și Statele Unite. Au fost reprezentați, atunci, atât autori foarte tineri, cât și consacrați.

Ediția din 1999, a avut loc sub titulatura actuală: Festivalul de Dramaturgie Contemporană. (Pană în clipa de față, este unicul festival internațional de teatru din Ungaria). Au participat personalități importante ale dramaturgiei universale contemporane. Era prezent pentru prima oară în Ungaria Christoph Marthaler. Publicul i-a putut cunoaște lucrarea intitulată *Călătoria Linei Bögli.* Tot la a doua ediție a Bienalei a fost jucată și piesa lui Matei Vișniec, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia,* în interpretarea actrițelor Teatrului Mic din București. Publicul a mai putut vedea spectacole pe texte semnate de: Oliver Bukowski, Conor McPherson, Iuri Dacev, Rolland Dubillard, Jean-Daniel Magnin, Jean-Claude Grumberg, Jean-Loup Rivér, Thomas Jonigk, Edoardo Erba. Erau prezenți și regizori remarcabili pentru performanțe experimentale, precum italianul Marco Martinelli sau francezul Louis Calaferte, știut pentru spectacolele lui

ciudate, mute. Şocant a fost şi spectacolul olandezului Gerardjan Rijnders cu piesa *Liefhebbere* în interpretarea actorilor de la Toneelgroep, Amsterdam. Un moment deosebit al acelei ediţii a fost reprezentarea, la câteva zile distanţă de la premiera din Hamburg, a spectacolului *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, devenit cunoscut de atunci, tradus şi jucat şi în Ungaria. Organizatorii Bienalei pun un deosebit accent pe aducerea în atenţia oaspeţilor străini a textelor de autori autohtoni, atât sub forma de reprezentaţii scenice, cât şi spectacole-lectură în diferite limbi de circulaţie internaţională, în cadrul secţiei „Bursa de texte."

La ediţia din anul 2001, în organizarea Bienalei s-a angajat Teatrul Trafó. Instituţie binecunoscută la Budapesta, fiind gazda dintotdeauna a spectacolelor de teatru şi dans contemporan. Implicandu-se şi în organizarea Bienalei, i-a conferit un plus valoric. Drept program auxiliar – pentru prima oară în Ungaria – *s-a organizat un seminar al traducătorilor de texte dramatice*. Institutul Goethe din Budapesta a oferit găzduire seminarului, condus de semnatara acestor rânduri. Au participat douăzeci şi trei de traducători tineri şi foarte tineri, din diferite ţări. Ulterior, cele două traducătoare bulgare au şi publicat un volum cu 11 piese ungureşti, în ediţia specială a revistei bulgare de literatură universală, *Panorama*. Două texte au fost montate de curând în Bulgaria. Îmi permit să menţionez că şi la Bucureşti s-au jucat, de atunci, texte traduse din Spiró György, Kiszely Gábor, iar la Cluj şi Timişoara, de Görgei Gábor. Pentru invitaţii din Europa Centrală şi de Est, cea de-a treia ediţie a Bienalei a oferit, în cadrul workshopului ţinut de regizorul englez Marc von Henning, ineditul a ceea ce s-a numit *devised theatre;* el transforma întreaga montare într-un uriaş atelier de creaţie, în care textul, spaţiul, lucrul actorilor se formează în decursul repetiţiilor, până când se încheagă într-un spectacol organic. După-amiezile aveau loc compuneri de texte dramatice prin programul chat al internetului, oferind posibilitatea creaţiei interactive.

Ediţia din 2003 pornea la drum cu o experienţă demnă de a fi perpetuată. Mă refer aici la spectacolele-lectură şi seminarul pentru traducători. În plus, s-a ţinut seama de propunerea ca fiecare ediţie să fie centrată pe câte o anumită arie lingvistică. În acel an, aceasta a fost literatura dramatică spaniolă. Tot în cadrul Bienalei, bursierii „Örkény" şi-au putut prezenta piesele în spectacole-lectură. Rezultatele de pe urma acestei ediţii au fost notabile. Texte de Petr Zelenka, Roland Schimmelpfennig, Sergi Belbel au fost montate la importante teatre din Budapesta şi din provincie. După cum două spectacole cu texte ungureşti, *Copilul Géza* de Háy János şi *Cea de-a patra poartă* de Kárpáti Péter au fost selectate pentru „Anul cultural ungar" din Marea Britanie.

În acest an, 2005, pe lângă programul de bază, constituit din spectacole contemporane cât mai recente, din repertoriul internaţional, a continuat seminarul pentru traducători de piese ungureşti contemporane, spectacolele-lectură cu piese ungureşti, ruseşti, suedeze, elveţiene şi austriece. Spaţiul lingvistic din acest an a fost cel rus. Noua şcoală de autori dramatici, de regizori şi actori ruşi. În cadrul programului ungar au fost jucate şase spectacole. Teatrele care au participat au fost atât teatre tradiţionale, de repertoriu, cum e Teatrul „Katona József", cu remarcabilul spectacol *Ciocnirea* de Spiró György, montat de maestrul Zsámbéki Gábor, personalitate remarcabilă şi cunoscută colegilor regizori din România. Cu mare plăcere am revăzut-o în spectacol pe minunata doamnă Máthé Erzsi, care acum mulţi ani i-a fermecat pe Tocilescu şi pe Dan Jitianu, în colaborarea lor de la Naţionalul budapestan cu *Titanic-Vals* de Tudor Muşatescu şi care a jucat în turneele din Bucureşti ale Teatrului „Katona". Participante la Festival au fost şi teatre alternative, gen de mare tradiţie în Budapesta. Celebrul Teatru Skene, cel mai vechi spaţiu teatral independent din Ungaria, găzduieşte din 1998 trupa Pintér. Creator

de spectacole şi pe scena Teatrului Naţional, Pintér a repurtat importante succese internaţionale la Berliner Festspiele, la Theater de Welt, la Cardiff, cât şi în cadrul anului cultural ungar din Olanda şi Rusia. În clipa de faţă, trupa este considerată drept cel mai interesant şi inventiv atelier teatral din Ungaria. Elementul nelipsit al spectacolelor acestei trupe este muzica. Astăzi au ajuns la prezentarea a două veritabile opere moderne. Atelierul lui Pintér este acum, alături de alte câteva, reprezentantul cel mai de seamă al dramaturgiei postmoderne. Cel mai tânăr edificiu teatral de piatră din Ungaria, purtând numele celebrei actriţe Jászai Mari, este cel din Tatabánya. Un teatru de provincie, unde o talentată regizoare, Novák Eszter, colaborând cu un excelent autor, Kárpáthi Péter, a realizat spectacolul *Cea de-a patra poartă,* inspirat din viaţa unei comunităţi hasidice, în care viaţa întreagă trece în căutarea adevărului, presărată de felurite întâmplări este încă o dovadă a talentului ambilor creatori. Un moment de vârf al repertoriului ungar, prezentat anul acesta, a fost şi spectacolul *Feciorul transformat în cerb,* de poetul Juhász Ferenc, montat la Teatrul Maghiar din Beregovo, Ucraina Subcarpatică, singurul teatru de limba maghiară din Ucraina. Tânărul regizor Attila Vidnyánszky a devenit în ultimii ani unul dintre regizorii-vedetă la Budapesta. Montează spectacole remarcabile la Teatrul Nou şi la Opera Ungară. Dar rămâne fidel trupei din Beregovo, înfiinţată de el în 1992. Din cauza cumplitelor greutăţi materiale, trupa este nevoită să întreprindă numeroase turnee în străinătate. Ceea ce a însemnat şi un prilej de afirmare. De pildă, artiştii sunt laureaţii Marelui Premiu al Festivalului Kontakt de la Torun cu *Omor în catedrală.* Marele merit al regizorului-director a fost crearea unei trupe în care unitatea în jocul actoricesc este obţinută printr-un riguros antrenament, printr-un joc permanent în echipă, în armonioasă şi nobilă colaborare. Mare spectacol, de mare puritate, de rară inocenţă. Nu pot să nu amintesc participarea extraordinară, în rolul Mamei Fiului transformat în cerb, a marii actriţe Töröcsik Mari (celebra vedetă de film din anii '60–'70, laureată a nenumărate premii de interpretare de la Cannes, Karlovy Vary etc.)

Din lipsă de spaţiu şi timp voi enumera doar teatrele străine participante la Bienala din acest an: Teatrul „Stefana Jaracza" din Lodz, Teatrul de Dramă Iugoslav din Belgrad, Teatrul Nou din Riga, Centrul de Creaţie Dramatică şi Regizorală din Moscova, înfiinţat de Aleksei Kazanţev şi Mihail Roscin, Teatrul „Jokai" din Komarno. Eşalonarea dramaturgiei contemporane ruseşti de către centrul de creaţie moscovit, dar şi de Teatrul Szigligeti din Szolnok şi Teatrul Pod din Centrul Cultural Millenaris, a făcut dovada renaşterii unei dramaturgii celebre. Menţionez, totuşi, două piese: *Plastilina* de Sigarev şi *Oxigen* de Ivan Viripaiev, dar nu pot să nu pomenesc piesa fraţilor Presniakov, intitulată *Terorism*, sau *Povestea ţarinei moarte*, scrisă de siberianul Nikolai Koliada, cum siberian este şi Viripaev. (Deodată, trei autori siberieni, de pe teritoriul rezervat Gulagului!) Luptători viguroşi cu toţii. Aduc în scenă energii şi probleme vitale aparţinând generaţiilor de tineri debusolaţi, crescuţi în neiubire. Spectacole pline de actori foarte tineri, foarte talentaţi şi plini de personalitate, duri, precişi, excelenţi profesionişti, alături de care colegii vârstnici, aparţinând vechii şcoli de actorie au făcut dovada însuşirii şi a acestei lecţii. Chiar cu brio. Nu m-am putut decât bucura de acest nou teatru rus, sau vechi teatru rus, renăscut din cenuşa unui imperiu străvechi. Care nu a putut îngropa sub cenuşa ei TEATRUL.

În încheiere, aş adăuga o constatare ciudată. Mulţi autori, mulţi regizori ruşi au „la bază" studii de fizică. Oare ce mister să fie la originea devenirii lor teatrale? Amintesc că şi dramaturgia românească se poate lăuda, deocamdată, cu un fizician, autor de talent şi de succes. Chiar aici, la Budapesta: Vlad Zografi.

Info UNITER

Septembrie / octombrie 2005

1. Gala Tânărului Actor HOP, 2005

A avut loc la Mangalia, în perioada 2–5 septembrie, în organizarea UNITER, Ministerului Culturii şi Cultelor, Primăria Municipiului Mangalia şi TVR Cultural. Juriul final, alcătuit din Cristina Modreanu – critic de teatru, Ştefan Iordache – actor şi Theodora Herghelegiu – regizor, a decis câştigătorii Galei, din cei 17 candidaţi rămaşi în concurs la secţiunea individual şi patru grupuri. Florin Fieroiu a susţinut, şi în acest an, atelierul de mişcare, iar programul Festivalului a inclus şi prezenţa spectacolelor invitate, realizate de tineri artişti, participanţi sau câştigători ai ediţiilor trecute ale Galei Tânărului Actor HOP.

LAUREAŢII

Secţiunea individual:

Premiul pentru cel mai bun actor: **Octavian Strunilă** – absolvent al Universităţii „Spiru Haret" din Bucureşti, Facultatea de Teatru, secţia Actorie, clasa prof. Vlad Rădescu, promoţia 2005.

Premiul pentru cea mai buna actriţă: **Maria Nicola** – absolventă a Universităţii „Hyperion" din Bucureşti, secţia Actorie, clasa prof. Rodica Mandache şi Eusebiu Ştefănescu, promoţia 2001.

Secţiunea grup:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: „A + B", de Puiu Jipa, regia Puiu Jipa, cu: **Adina Stan** şi **Maria Nicola**

Premiul special al Juriului – Premiul „Sică Alexandrescu": **Gabriel Călinescu** – absolvent al UNATC, secţia Actorie, promoţia 2004.

Premiul Timică (premiu de excelenţă oferit de Asociaţia Master Class): **Ionuţ Bogdan Caras** – absolvent al Universităţii „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru, clasa prof. Bács Miklós, promoţia 2004.

2. Festivalul Naţional de Teatru

Guvernul României, prin Ministerul Culturii şi Cultelor, a decis ca organizarea Festivalului Naţional de Teatru, ediţia 2005, să aparţină UNITER.

Evenimentul are loc în perioada 6–13 noiembrie, actuala ediţie fixându-şi ca vector de sens prezentarea regizorului/regizorilor şi a creaţiilor reprezentative ale acestora din stagiunea 2004 / 2005.

Selecţia îi aparţine directorului artistic al festivalului, criticul de teatru Marina Constantinescu.

În programul Festivalului se regăsesc şi spectacole invitate, dar şi expoziţii de fotografie, dezbateri, lansări de carte şi întâlniri la Clubul Festivalului.

3. Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii „100, 1000, Un Milion de poveşti".

Teatrul „Ion Creangă" a câştigat licitaţia organizată de Ministerul Culturii şi Cultelor pe baza HG 49/2003 şi va organiza, împreună cu Primăria Municipiului Bucureşti şi cu UNITER, în perioada 10–16 octombrie, primul Festival Internaţional de Teatru pentru Copii, în încercarea de a semnaliza importanţa educaţiei prin teatru pentru copii.

În Festival au participat spectacole ale teatrelor instituționalizate pentru copii din țară, companii din țară și din străinatate ce abordau mijloace teatrale noi în jocul cu copiii.

În programul Festivalului a fost cuprins și programul ***„0–3"*** inițiat și realizat de un grup de masteranzi ai UNATC conduși de profesorul Cornel Todea, directorul Teatrului „Ion Creangă". Programul se realizează în parteneriat cu Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională „Step by Step" și cu „HelpNet" și va produce un ciclu de spectacole urmărind dezvoltarea armonioasă a copiilor cu vârste cuprinse între 18 și 36 de luni, cu sprijinul mijloacelor artei teatrale. Acest program se înscrie într-o campanie inițiată de CEDP, care are drept scop obținerea unui statut juridic educației timpurii, consacrate acestui segment de vârstă, pentru care nu există reglementări în legislația românească actuală.

Programul UNITER–Cliniclown, prezent în Festival, face demonstrația importanței actului teatral in lucrul cu copiii bolnavi și imobilizați în patul de spital.

De asemenea, in cadrul Festivalului a avut loc la sediul UNITER Prima intalnire ASITEJ în România, o dezbatere având ca finalitate găsirea de noi mijloace pentru punerea în valoare a spectacoiului de teatru pentru copii, pe plan intern și pe plan internațional, prin realizarea unei rețele de schimburi.

4. Voci și spectacole memorabile

Continuă seria editărilor pe CD audio a spectacolelor de teatru de carieră, produse de diferite instituții din țară. În luna septembrie, s-a înregistrat spectacolul *Regina mamă* de Manlio Santanelli, producție a Teatrului Național București, cu Olga Tudorache și Valeriu Popescu; regia: Gelu Colceag.

Titlurile de până acum, din cadrul colecției sunt:

Craii de Curtea Veche de Mateiu Caragiale, producție a Teatrului „Nottara", cu Alexandru Repan

Celălalt Cioran, producție a Teatrului Național București, atelier-lectură condus de George Banu și Radu Penciulescu, cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Silviu Biriș, Oana Vânătoru, Liviu Lucaci și pianista Mihaela Vâlcea

Nepotul lui Rameau de Denis Diderot, producție a Teatrului Bulandra, regia: David Esrig, cu Marin Moraru și Gheorghe Dinică

Trecut-au anii după Mihai Eminescu, cu: Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan și Aurelian Octav Popa (clarinet)

Cd-urile sunt puse în vânzare în librăriile din țară sau pot fi achiziționate direct de la UNITER (strada George Enescu, 2–4) sau de la librăria „Casa Radio" din strada gral. Berthelot, nr. 60–64, sector 1, București

5. Programul „Casa Artistului"

Componenta principala a întregului program – asistența socială – a funcționat fără întrerupere. Asistenții sociali au continuat să gestioneze problemele artiștilor vârstnici înscriși în program: de la pachete cu mâncare, la medicamente și asistență medicală, până la îngrijirea la domiciliu.

O dată cu începerea stagiunii teatrale, au fost reluate reprezentațiile cu spectacolul *Prieteni de familie*, care a fost prezentat în centrele pentru bătrâni din sectorul 1, Bucuresti (un total de opt reprezentații.).

Totodată, a fost depusă o solicitare de finanțare către Ambasada Olandei din București, programul MATRA, pentru realizarea unui film despre vârsta a treia.

Calendar teatral

SEPTEMBRIE

1 septembrie – 75 de ani de la moartea tragedianului **Aristide Demetriade** (n. 1872), actor de frunte al Teatrului Național din București. Prestanța fizică, muzicalitatea și firescul declamării i-au permis să abordeze cu succes repertoriul romantic (Ovidiu, Răzvan, Ruy Blas). Deopotrivă cerebral și sensibil, Demetriade și-a dat măsura în interpretarea rolurilor titulare din *Vlaicu-Vodă* (1902) și *Hamlet* (1912); 10 ani de la moartea poetului, dramaturgului și gazetarului **Adrian Dohotaru** (n. 2 aprilie 1939).

2 septembrie – 165 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului verist sicilian **Giovanni Verga** (m. 27 ianuarie 1922). Dintre piesele sale, *Cavalleria rusticana* a câștigat notorietate mondială, grație operei lirice omonime pe care i-a inspirat-o compozitorului Pietro Mascagni.

8 septembrie – 95 de ani de la nașterea marelui actor și regizor francez **Jean-Louis Barrault** (m.1994). Făcându-și ucenicia la Théâtre de l`Atelier, sub bagheta lui Charles Dullin, el activează din 1940 la Comedia Franceză, iar în 1946 înființează o companie independentă împreună cu soția sa, actrița Madeleine Renaud. Rafinamentul spectacolelor bazate pe un repertoriu foarte divers, de la Shakespeare sau Claudel până la dramaturgii absurdului, i-au conferit Companiei Renaud–Barrault un loc aparte în peisajul teatral parizian.

12 septembrie – 15 ani de la premiera spectacolului care a deschis noi orizonturi teatrului românesc postdecembrist: ***O trilogie antică***, regia Andrei Șerban, Teatrul Național București.

17 septembrie – 185 de ani de la nașterea dramaturgului francez **Emile Augier** (m. 25 octombrie 1889). Dintre comediile sale de moravuri, mai cunoscută a rămas *Le gendre de M. Poirier*, prelucrată și localizată la noi de Vasile Alecsandri, sub titlul *Ginerele lui Hagi Petcu.*

20 septembrie – 95 de ani de la moartea actorului german **Joseph Kainz** (n. 2 ianuarie 1858). El a jucat în cadrul Teatrului de la Meininger, iar ulterior pe scenele din Viena, München și Berlin, afirmându-se în roluri ca Hamlet, Tartuffe, Cyrano de Bergerac.

21 septembrie – **Ilie Gheorghe**, reputatul actor al Teatrului Național din Craiova, împlinește 65 de ani.

22 septembrie – Scenograful **Dan Nemțeanu**, stabilit de peste două decenii în Suedia, împlinește 75 de ani. Lucrând în tandem cu regizorul Lucian Giurchescu, el a contribuit la viguroasa mișcare de reînnoire a teatrului românesc de la sfârșitul anilor `50 și din anii `60.

25 septembrie – 55 de ani de la moartea marelui regizor rus **Aleksandr Tairov** (n. 1885). Spectacolele sale de la celebrul Kamernîi Teatr din Moscova, pe care l-a fondat în 1914, constituiau o reacție împotriva școlii stanislavskiene. Tairov nu a negat importanța actorului, dar i-a diversificat mijloacele de expresie, împrumutând elemente din spectacolul de balet sau music-hall. Căutările experimentale, dinamismul interpretării, muzica, simbolistica decorurilor (adesea în stil cubist) sunt definitorii pentru montările de la Kamernâi Teatr, cu piese selectate din repertoriul clasic, dar și din cel contemporan (Shaw, O`Neill). Mai târziu, regizorul va fi silit să se adapteze exigențelor așa-numitului „realism socialist"; un succes al acestei perioade a fost spectacolul cu *Tragedia optimistă* de Vișnevski (1935).

28 septembrie – 80 de ani de la nașterea lui **Toni Gheorghiu** (m. 15 noiembrie 1961), arhitectul-scenograf cu aport substanțial la mișcarea de reteatralizare

a teatrului, al cărei manifest îl formula, în 1956, Liviu Ciulei. Respingând funcția ilustrativă și picturală a scenografiei, Toni Gheorghiu a definit-o ca *regie a spațiului de joc*. Decorurile sale, multe dintre ele realizate la Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara", îi atestă concepția novatoare.

OCTOMBRIE

6 octombrie – Dramaturgul **Paul Ioachim** ar fi împlinit 75 de ani (m. 2002).

12 octombrie – 145 de ani de la nașterea scriitoarei **Constanța Hodoș** (m. 20 aprilie 1934), autoarea pieselor de teatru *Aur!*, *Mântuirea*, *Judecătorul*, reprezentate la Teatrul Național din București și pe scenele unor teatre de amatori din Transilvania.

13 octombrie – 100 de ani de la moartea lui **Sir Henry Irving** (n. 6 februarie 1838), actor și director de teatru englez, primul om de teatru înnobilat (în 1895). Personalitatea cea mai importantă a vieții teatrale din epoca victoriană, actorul englez a fost un remarcabil interpret al personajelor shakespeariene, cel mai cunoscut rol al său fiind Hamlet.

16 octombrie – 120 de ani de la nașterea scriitorului român **Mihail Sorbul** (m. 30 decembrie 1966). Creația sa cuprinde atât drame de inspirație istorică (*Letopiseți*), cât și comedii tragice, romane și dramatizări. Dramaturgul este preocupat de studiul relațiilor sociale și întrevede rolul lor activ, determinant, în declanșarea dramei umane și în degradarea valorilor spirituale. Explorând zone obscure ale sufletului omenesc (*Patima roșie*, *Dezertorul*), Mihail Sorbul tratează cazuri care reflectă problema alienării omului într-o lume dezaxată, sensibilizată până la morbiditate, minată uneori de dezechilibrul mental (drama *Prăpastia*); 75 de ani de la nașterea dramaturgului **Theodor Mănescu** (m. 11 mai 1990). Printre textele sale se numără *Excursia*, *Noaptea pe asfalt*, *Mângâierea*, *Politica*.

17 octombrie – 70 de ani de la moartea tragedianului **Constantin I. Nottara** (n. 5 iunie 1859). Actor prin excelență romantic, Nottara s-a afirmat pe scena Teatrului Național din București cu roluri din repertoriul național și universal în piese de Delavrancea (Ștefan cel Mare, Arbore, Petru Rareș, Hagi Tudose), Davila, Caragiale, Sofocle, Shakespeare, Schiller, Ibsen ș.a. Ca profesor la Conservatorul din București a format actori de renume (Ion Manolescu, Tony Bulandra, George Calboreanu, George Vraca). Nottara a profesat și ca regizor, asumându-și în general montarea pieselor în care juca.

18 octombrie – 25 de ani de la moartea lui **Teodor Mazilu** (n. 11 august 1930), cel mai original comediograf al teatrului românesc postbelic. Piesele sale, jucate frecvent și cu succes, dezvăluie un univers al patologiei morale, populat de personaje care se autodefinesc prin confesiuni de un comic bizar, scânteietor, aforistic. Mazilu a scrutat nemilos răul etern din om, vădindu-se – dincolo de modernitatea tehnicii sale dramatice – un moralist de tip clasic.

24 octombrie – 195 de ani de la moartea balerinului și coregrafului francez **Jean Georges Noverre** (n. 29 aprilie 1727). Întemeietor al baletului clasic ca gen artistic independent, Noverre și-a sintetizat concepția estetică în *Scrisori despre dans și balete*.

30 octombrie – 35 de ani de la premiera spectacolului ***Regele Lear*** la Teatrul Național din București, în regia lui Radu Penciulescu și scenografia Floricăi Mălureanu. Una dintre cele mai îndrăznețe realizări teatrale românești pe linia înnoirii mijloacelor de expresie, controversatul său *Rege Lear* a stârnit o adevărată furtună în lumea teatrală românească.

Corina GUGU, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu"

(P) Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu se prezintă:

Istoric

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu este o instituție publică de cultură, subvenționată de Consiliul Local al Municipiului Sibiu. Titulatura de Teatru Național a fost acordată de Guvernul României prin Hotărârea de Guvern numărul 2.279 din data de 9 decembrie 2004.

Deși actul de naștere oficial datează de la 1 aprilie 1948, istoria teatrului sibian trebuie urmărită începând din anul 1788, când Martin Hochmeister a transformat Turnul Gros din centura de apărare a orașului, în spațiu destinat spectacolelor. Aici au început să se joace piese ale iluminiștilor, apoi ale romanticilor germani, pe urmă s-a jucat Shakespeare și Molière. După anul 1800, încep să apară spectacole de teatru și muzică inspirate din viața localnicilor, venind să completeze repertoriul clasic obișnuit. Astfel, în 1815 se prezintă *Pădurea Sibiului*, urmat de *Trei tablouri ale Ardealului de altădată* sau *Ce-ți povestește Sibiul*, jucat în anul 1853.

Dezastrul primului incendiu (1826), care avea să se repete de-a lungul anilor ca un laitmotiv nefast, a fost repede remediat de către însuși Hochmeister, astfel încât spectacolele întrerupte s-au reluat. Se spune că Sibiul, care deținea un nou teatru, reconstruit după modelul arhitectural vienez al teatrului Leopoldstadt (cu loje din lemn de trandafir), „era cel mai plin de viață dintre toate ținuturile imperiale". Spectacolele erau organizate și prezentate în limba germană, activitatea teatrului nelimitându-se numai la spectacole, ci și la editarea unei reviste, cu apariție săptămânală. Dar existența teatrului în limba germană la Sibiu este atestată documentar de peste 400 de ani. Prima piesă a fost jucată la data de 15 februarie 1582. Montarea acestei prime piese a fost realizată de contele Albert Huet (1537–1607). În 1752, prima trupă de actori ambulanți au prezentat o piesă într-o casă de lemn din Piața Mare. În anul 1769 va fi fondat primul teatru în casa baronului Moringerisch.

Din anul 1771 apar actori de profesie ca Barbara Bodenburg din Viena și Franz Hieronimus Brockman, cunoscut ca cel mai bun interpret al lui Hamlet din toate timpurile. Până la jumătatea secolului al XIX-lea, teatrul la Sibiu a funcționat doar vara. În noaptea de 5 spre 6 august 1826, clădirea teatrului a ars în totalitate. Apoi, înflorirea și dezvoltarea teatrului a avut loc sub conducerea lui Nötzel (1834–1836) și E. Kreibig (1838-1848). În 1865, teatrul a fost cumpărat de primărie, și astfel devine teatru de stat.

În ceea ce privește activitatea teatrală în limba română, aceasta s-a desfășurat mai susținut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Astfel, în 1864 locuitorii orașului au putut urmări turneele de peste munți ale trupei lui Mihail Pascaly și Fani Tardini, care aduceau zeci de spectatori în sală și alte zeci afară – așteptând sfârșitul reprezentației pentru a-i aplauda frenetic pe actori. La unul dintre aceste spectacole, care purtau titluri precum *Strengarul din Paris* ori *Nevestele care plâng*, îl întâlnim, modest și ascuns în cușca lui, pe sufleurul... Mihai Eminescu. Era în anul 1868. După anul 1870, apar consemnate și turneele lui Matei Millo, care oferea sibienilor piese românești – *Boieri și țărani*, *Ciobanul român*, etc.

În anul 1905, Zaharia Bârsan va alcătui la Sibiu o trupă de teatru din care făceau parte amatori inimoși, dornici să joace în piese atent alese din repertoriul

universal şi autohton. Dintre titluri amintim: *Năpasta* de I.L. Caragiale, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, *Cerere în căsătorie* de Cehov.

Anii critici pentru istoria românilor se arată la fel de neprielnici şi pentru teatru. Trupe efemere vin foarte rar; se încropesc câteva trupe germane – care nu rezistă; activitatea în limba română se rezumă la turneele teatrelor din Bucureşti, încercările formaţiilor locale apărând şi dispărând meteoric.

Este de amintit un moment care ar fi putut să devină crucial în destinul teatrului sibian: înfiinţarea în anul 1923 a Companiei teatrale ASTRA, care urma să devină Teatru Naţional, al doilea din Transilvania, Clujul având deja un teatru de acest gen.

Subvenţionată de Ministerul Culturii, trupa alcătuită din actori profesionişti (cap de listă fiind Costache Antoniu de la Teatrul Naţional Iaşi) veniţi şi din Iaşi, Bucureşti, Craiova a fiinţat timp de jumătate de an în regim de Teatru Naţional, având câte trei reprezentaţii săptămânale la sediu şi trei în deplasare. Stagiunea s-a deschis la 3 noiembrie 1923 cu spectacolul *Fântâna Blanduziei* de V. Alecsandri. Cu toate că animatorul şi directorul acestui teatru, actorul Nicolae Băilă, a făcut toate demersurile necesare continuării activităţii, Ministerul Culturii din acea vreme, prin intervenţia autorităţilor sibiene, ostile propagării culturii româneşti din Sibiu, a retras subvenţia, astfel încât, după numai şase luni, teatrul a fost nevoit să-şi înceteze activitatea, iar actorii să se împrăştie în ţară.

La sfârşitul celui de-al doilea război mondial, oraşul a cunoscut o oarecare revigorare culturală, datorită prezenţei Teatrului Naţional din Iaşi refugiat în urbe. Aceşti ani sunt marcaţi şi de înfiinţarea unor trupe de amatori: Teatrul Armatei, Teatrul C.F.R.

Teatrul trece sub conducerea lui Ion Meţiu şi devine Teatru Muncitoresc, apoi, printr-o dispoziţie dată de Ministerul Artelor şi Informaţiilor, se înfiinţează, la 1 aprilie 1948, o trupă regională a Teatrului Poporului din Bucureşti. Conform acestei decizii, Teatrul Muncitoresc din Sibiu devine teatru permanent, subvenţionat de stat, ca secţie locală a Teatrului Poporului din Bucureşti. Acesta este actul de naştere al Teatrului de Stat din Sibiu, al cărui director a fost numit Constantin Sincu.

În luna decembrie 1948, Teatrul Poporului din Bucureşti se desfiinţează. Toate secţiile din provincie îşi continuă însă activitatea ca „teatre de stat". Pe afişul teatral al Sibiului apare acum pentru prima dată emblema: „Teatrul de Stat Sibiu".

Din Bucureşti vin actorii: Vasile Brezeanu, Victoria Medeea, Costel Rădulescu, iar pictor scenograf va fi Olga Muţiu. Din trupă mai făceau parte: Constantin Stănescu, Septimiu Sever, Mircea Mureşan, Nicolae Albani, Jeni Dumitru- Barcan, Mircea Hândoreanu, Vasile Bojescu şi regizorul Ion Deloreanu.

Prima stagiune permanentă, 1948–1949, se deschide cu spectacolul *Pe sub castanii din Praga* – piesă sovietică cerută de ideologia vremii. Între cele nouă premiere şi-au găsit locul şi spectacole ca *Burghezul gentilom* de Molière şi *Gaiţele* de Al. Kiriţescu.

Teatrul lui Hochmeister cade pradă unui nou incendiu cu urmări devastatoare, astfel încât, începând cu 9 decembrie 1949, sediul noului teatru se va afla în incinta fostului cinematograf Apollo, unde funcţionează şi astăzi. Prima stagiune din noul sediu va fi deschisă cu spectacolul *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, pus în scenă de Radu Stanca.

Personalitate complexă, Radu Stanca şi-a pus pecetea atât asupra teatrului, cât şi asupra vieţii culturale din Sibiu, fiind cunoscută preocuparea lui din cadrul Cercului literar, precum şi creaţia poetică, dramatică şi eseistică. În calitate de

regizor, Radu Stanca a montat la Sibiu piese din repertoriul național și internațional până în anul 1961, când s-a transferat la Cluj. De la Caragiale și Delavrancea, până la Molière, Gogol și Cehov, piesele regizate de el au constituit puncte de rezistență în repertoriul teatrului sibian.

Trebuie amintit, în acest context, succesul spectacolului *Hagi Tudose* de Delavrancea, care a obținut în anul 1953 Premiul de Stat, pentru: Constantin Sincu (director), Radu Stanca (regizorul spectacolului) și Costel Rădulescu (interpretul rolului principal).

Activitatea regizorală a lui Radu Stanca s-a desfășurat, cu mici excepții, pe scena teatrului sibian, în perioada 1949–1961.

Numit prim regizor la Teatrul Național din Cluj, Radu Stanca mai montează aici ultimele sale spectacole, în decursul anului 1962: *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (februarie) și *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov (noiembrie), spectacol regizat de el și pe scena Teatrului Național din Iași.

Portretul dramaturgului RADU STANCA, este conturat de piese precum: *Hora domnițelor, Ostaticul, Oedip salvat, Dona Juana, Critis sau Gâlceava zeilor, Ochiul, Madona cu zâmbetul, Rege, preot și profet, Faunul și Cariatida, Secera de aur, Drumul magilor, Turnul Babel, Povestea dulgherului și a preafrumoasei sale soții, Greva femeilor* (dintre care zece au apărut postum în două volume), ca și de o seamă de proiecte teatrale rămase neconcretizate. Numele său stă înscris astăzi pe frontispiciul Teatrului din Sibiu, în semn de recunoaștere și aducere-aminte a eruditului care a marcat viața culturală sibiană vreme de mai bine de un deceniu.

Anul 1956 marchează înființarea oficială a secției germane, în cadrul Teatrului de Stat din Sibiu, care se remarcă printr-o activitate susținută de un repertoriu variat și bogat. Se montează piese de: Brecht, Kleist, Molière, Shakespeare, Schiller, Lessing, Goethe, fiind prezenți pe afiș și autori obscuri, impuși de conjuncturа vremii.

Prima stagiune, 1956–1957, se deschide cu spectacolul *Mutter Courage*, de Brecht. O analiză sumară indică un număr destul de mare de spectacole pe stagiune: între șase și opt, ceea ce înseamnă o mare apetență a publicului pentru teatru, dar și posibilitățile secției germane de a asigura un ritm constant spectacolelor.

Din perioada 1960–1970 amintim câteva realizări artistice: Mihai Dimiu, angajat al teatrului sibian, ,obține în 1961 Premiul I la Decada dramaturgiei originale cu spectacolul *Ferestre deschise* de Paul Everac; Dan Nasta, al cărui *Richard al III-lea* este și astăzi evocat, și Dan Alecsandrescu, realizatorul spectacolului *Povestea dulgherului și a prea frumoasei sale soții* de Radu Stanca.

Anii 1970 și 1980 sunt marcați de alte câteva nume prestigioase ale regiei românești: Yannis Veakis, care a montat *Oameni și șoareci* de Steinbeck, Mihai Dimiu (revenit la Sibiu în calitate de colaborator), Nicoleta Toia și, nu în ultimul rând, Aureliu Manea, care a rămas în amintirea publicului cu spectacolele *Fedra* de Racine și *Rosmersholm* de Ibsen. După 1980, s-au remarcat câțiva regizori tineri precum Florin Fătulescu, Ludmila Szekely Anton, Dragoș Galgoțiu, cu spectacole interesante, pe texte dramatice scrise de Camus, Dürrenmatt, Horia Lovinescu. Tot aici, trebuie amintiți: Matei Varodi și Constantin Dinischiotu.

Revoluția din 1989 a adus cu ea, în afara debusolării generale, a haosului interior și exterior, un alt incendiu, de astă dată provocat cu bună știință. Lipsit de repere, teatrul sibian avea să-și găsească, pentru scurt timp, o flacără călăuzitoare în persoana regizorului Iulian Vișa, a cărui activitate se distinge marcant în cele două perioade petrecute la Sibiu. Prima, între 1973–1983, în care va realiza spectacolele

de neuitat *Tragedia fecioarei* de Beaumont şi Fletcher, *Răceala* de Marin Sorescu, *Oedip salvat* de Radu Stanca, magnificul *Camino Real* de Tennessee Wiliams şi altele. A doua perioadă, 1991–1993, stă sub semnul *Decameronului*, scris de Al. Hausvater, şi precedat de alte două spectacole care i-au definit personalitatea: *Chang - Eng* de suedezul Goran Tunstrom şi *Cartoteca* de Tadeusz Rozewicz. Dintre planurile sale nematerializate vreodată amintim: *Ubu-roi superstar*, după Jarry, *Arhitectul şi împăratul Asiriei* de F. Arrabal, *Năzdrăvanul Occidentului* de Synge, Festivalul Shakespeare pe care-l gândise pentru Sibiu, precum şi o mulţime de alte proiecte, care s-au stins o dată cu dispariţia sa.

În perioada 1993–2000 s-au pus în scenă piese reprezentative ale teatrului românesc şi universal, astfel ca legătura spectatorilor cu teatrul să devină trainică, afectivă, şi nu conjuncturală. S-a jucat dramă şi comedie, în egală măsură, s-au jucat autori francezi, spanioli, americani, sud-americani, polonezi, ruşi, români, germani.

Regizori cunoscuţi ai scenei româneşti au onorat cu prezenţa lor Teatrul din Sibiu: Ion Cojar, Dan Alecsandrescu, Ovidiu Lazăr, Radu Dobre Basarab, Ion Bordeianu, Horaţiu Mihaiu, precum şi mai tinerii Vitalie Lupaşcu, Gabriel Martin, cărora li s-a oferit prilejul de a lua contact la Sibiu pentru prima oară cu o scenă şi cu actori profesionişti. De-a lungul celor aproape şase stagiuni au ieşit la rampă spectacole precum *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, *Cameristele* de Jean Genet, *Tabloul* de Eugen Ionescu, *Dona Juana* de Radu Stanca, *Tache, Ianke şi Cadâr* de V.I. Popa, *Porunca a 7-a* de Dario Fo, *Sinucigaşul* de Erdman, *Vânzătorul de umbre se grăbeşte la Roma* după Adam Puslojic şi *Don Quijote*, după Cervantes.

Începând cu anul 2000, Teatrul „Radu Stanca" a cunoscut deschiderea porţilor pentru colaborări naţionale şi internaţionale, invitând la Sibiu reputaţi regizori români şi străini: Silviu Purcărete, Andriy Zholdak, Mihai Măniuţiu, Alexander Hausvater, Tompa Gábor, Puiu Şerban, Anca Bradu, Florin Zamfirescu, Robert Raponja. Noua echipă managerială a Teatrului „Radu Stanca" a iniţiat realizarea unor coproducţii internaţionale, programe de promovare coerente, precum şi lucrări de reabilitare integrală a sălii de spectacole cu anexele aferente. Teatrul „Radu Stanca" figurează ca fiind cel mai bun teatru din ţară în stagiunea 1999–2000, într-un top neoficial al teatrelor, realizat de 20 dintre cei mai importanţi critici români, titlu obţinut şi în stagiunea 2003–2004.

Din anul 2000 până în prezent, Teatrul „Radu Stanca" a prezentat spectacole de mare valoare artistică precum: *Othello* de Shakespeare, *Idiotul* de F. M. Dostoievski, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Clavigo* de J. W. Goethe, *Pilafuri şi parfum de măgar* după *Cartea celor 1001 nopţi*, *Anonimul venetian* de Giuseppe Berto, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Gaiţele* de Al. Kiriţescu, *Experimentul Iov* după *Cartea lui Iov*, *Cumnata lui Pantagruel,* după scrierile lui Rabelais, *Eu, Rodin* de Patrick Roegiers, *Perşii* de Eschil, *Rusalka* de Antonin Dvorak, *Trei surori* şi *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, *Nora* de Ibsen, *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj, *Casa de pe graniţă* de S. Mrožek

În paralel cu activitatea teatrală în limba română, se desfăşoară cu succes şi activitatea în limba germană. Dintre regizorii care au montat spectacole la Secţia Germană amintim: Uli Hoch, Georg Maria von Pauen, Ulrike Döpfer, Mc. Ranin, Gh. Marinescu, Radu Tempea, Mihai Lungeanu, Clements Bechtel, Andreas Kloos, Radu-Alexandru Nica, Wolfgang Wolter, Ruth Köhler, Ruth Zuther. Repertoriul Secţiei Germane, cuprinde titluri din cele mai diverse: *Intrigă şi iubire / Kabale und Liebe* (Friedrich Schiller), *Emigranţii/ Emigranten* (S. Mrožek), regia Gh. Marinescu;

Picnic pe câmpul de luptă / Picknick im Felde (F. Arrabal), regia Radu Ţuculescu; *Domnişoara Iulia / Fräulein Julie* (A.Strindberg), regia Marcel Tintar, *Clavigo* (J. W. Goethe), regia Mc. Ranin; *Ziua Moartă / Der tote Tag* (E. Barlach), regia Radu Tempea; *Conu' Leonida faţa cu reacţiunea / Herr Leonida und die Reaktion* (I.L. Caragiale), regia Mc. Ranin; *Ulciorul sfărâmat / Der zerbrochene Krug* (Heinrich von Kleist), regia Al. Ghandi; *Nepal* (U. Widmer), regia Uli Hoch; *Woyzeck* (G. Büchner), regia Clemens Bechtel; *Vizita batrânei doamne / Der Besuch der alten Dame* (F. Dürrenmatt), regia Andreas Kloos; *Am angajat un ucigaş profesionist / Wie feuere ich meinen Mörder* (A. Kaurismäki), regia Radu-Alexandru Nica.

Un sprijin important acordă Secţiei Germane Institutul pentru Relaţii cu Străinii şi Organizaţia Culturală a Şvabilor Dunăreni a Landului Baden – Wurttemberg care finanţează turneele secţiei germane în ţară şi în străinătate.

De-a lungul anilor, Teatrul Naţional „Radu Stanca" a participat la festivaluri naţionale şi internaţionale: Festivalul Naţional de Teatru (Bucureşti), Coup de Théâtre (Iaşi şi Bucureşti), Festivalul Minorităţilor (Gheorgheni), Capul de...Regizor (Buzău), Zile şi nopţi de teatru european (Brăila), Festivalul de Teatru Clasic (Arad), Festivalul de Teatru scurt (Oradea), Coup de Chauffe à Cognac (Franţa), Festivalul de la Cividale (Italia), DonauFestival (Germania), Festivalul de la Sankt Petersburg (Rusia), Festivalul de la Katowice (Polonia), Seul Performing Arts Festival (Coreea), Brest Drama Festival (Belarus), UTE Festival (Porto), Chalon dans la Rue (Franţa), Chuncheon International Theatre Festival (Coreea); European Festival of Theatre Creation. De asemenea, cu spectacolele Teatrului Naţional „Radu Stanca", s-au efectuat numeroase turnee în ţară precum şi în străinătate: Japonia, Coreea, SUA, Canada, Germania, Italia, Franţa, Rusia, Polonia, Belarus, Ungaria, Croaţia, Luxemburg, Belgia, Anglia, Irlanda, Slovenia, Austria.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu au reuşit, de-a lungul celor 12 ani de colaborare artistică în domeniul organizării Festivalului de Teatru, să stabilească numeroase parteneriate culturale între România şi ţări din Europa, Asia, America, Africa, Australia.

În stagiunea 2004–2005 a fost organizată o microstagiune teatrală, care a avut ca scop prezentarea şi promovarea spectacolelor produse de Teatrul Naţional „Radu Stanca" în rândul directorilor de teatre şi festivaluri, producătorilor şi impresarilor din întreaga lume, în vederea unor turnee cu respectivele producţii. În această perioadă au fost puse bazele viitoarelor colaborări între teatrul nostru şi reprezentanţii internaţionali, în vederea unor proiecte culturale comune, turnee şi participări la festivaluri sau al unor parteneriate pentru anul 2007, când Sibiul va fi Capitală Culturală a Europei.

Programul de turnee:

18–25 iulie – participare la Festivalul Chalon dans la Rue (Franţa), cu spectacolul *Idiotul;*

26 iulie – 2 august – participare la Chuncheon International Theatre Festival (Corea), cu spectacolul *Idiotul;*

25–30 septembrie – participare la Festival International des Francophonies en Limousin, Limoges, cu spectacolul *Electra;*

16–30 octombrie – turneu la Roma şi Florenţa cu spectacolul *Cumnata lui Pantagruel.*

aprilie 2006 – turneu la Théâtre Europe La Seyne-sur-Mer (Franţa), cu spectacolele *Cumnata lui Pantagruel* şi *Othello?!.*

Datorită inițiativei conducerii teatrului din Sibiu și motivați de activitatea artistică intensă existentă în acest teatru, în anul 1997, în cadrul Universității „Lucian Blaga" din Sibiu a fost înființată Facultatea de Teatru. Din cele 10 locuri la specializarea Actorie, 3 locuri sunt rezervate tinerilor vorbitori de limba germană. Din anul 1999, Școlii de actorie i se adaugă Școala de Teatrologie și Management Cultural.

Calitatea producțiilor Teatrului Național „Radu Stanca", Festivalul Internațional de la Sibiu, la care Teatrul „Radu Stanca" este coorganizator, Bursa de Spectacole de la Sibiu, Școala de Teatru, Departamentul de Management Cultural, toate asigură astăzi un program coerent de politici culturale și legături creatoare cu peste 80 de țări ale lumii, îndreptățindu-ne astfel speranța în reușita anului cultural 2007, când Sibiul (alături de Luxemburg va fi Capitală Culturală Europeană).

PROIECTE PENTRU STAGIUNEA 2005–2006

Premiere în stagiunea 2005–2006

Electra de Sofocle și Euripide, regia: Mihai Măniuțiu; *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, regia: Silviu Purcărete; *Eu și mătușica* de Morris Panych, regia: Michael Devine (spectacol ce va avea premiera și la Secția Germană); *Vremea dragostei, vremea morții* de Frity Kater, regia: Radu-Alexandru Nica; *Doi veri de stirpe aleasă* de William Shakespeare (împreună cu John Fletcher), regia: Puiu Șerban; *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa, regia: Dan Glasu.

În stagiunea viitoare, sunt invitați să monteze și regizorii: Andriy Zholdak, Alexandru Dabija, Tompa Gábor, Felix Alexa, Dragoș Galgoțiu, Vlad Massaci.

SPECTACOLE ÎN CETĂȚI ȘI SITURI ISTORICE

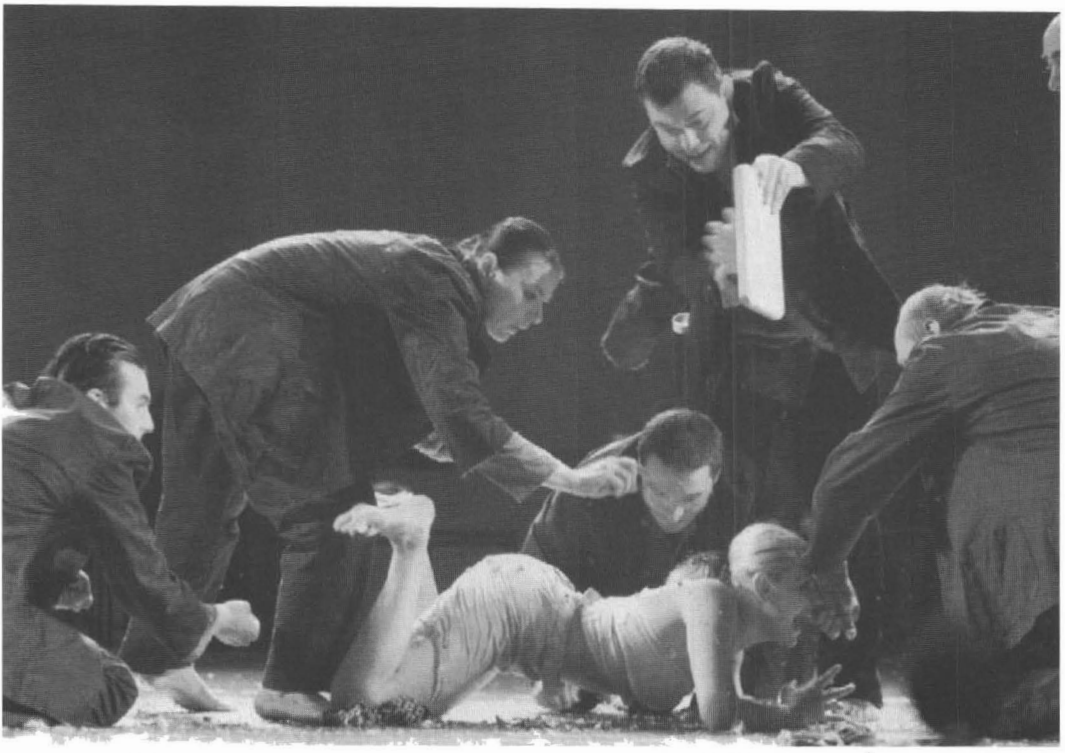
Programul urmărește revitalizarea și punerea în valoare a cetății Sibiului și a altor zece cetăți și biserici fortificate saxone din Mărginimea Sibiului – locații de o frumusețe unică și de o imensă valoare culturală. Ele vor deveni spații de spectacol pentru producții teatrale create special în acest scop. Inițiativa este sprijinită de către Ministerul Culturii și Cultelor, UNITER, administrațiile locale, Fundația pentru o Societate Deschisă și este dezvoltată în cooperare cu COMEDIA Consultancy Group din Marea Britanie, proiectul făcând parte dintr-un progam amplu, ce are ca scop crearea unei reprezentări culturale și îmbunătățirea imaginii Sibiului (parte a inițiativei Consiliului European: „Europa – un patrimoniu comun"). Astfel, situri istorice precum: Cetatea Cisnădioara, Biserica Evanghelică, Biserica Azilului sau catacombele Muzeului de Istorie vor putea fi redescoperite prin intermediul teatrului.

Dintre spectacole ce vor fi realizate în aceste spații amintim: *Sora Beatrice* de Maeterlink, regia Andrei Șerban (Cetatea Cisnădioara); *Faust* de Goethe, regia Silviu Purcărete (coproducție Teatrul Național „Radu Stanca", Teatrul Național București, CIE Purcărete (Franța) și companii din Germania).

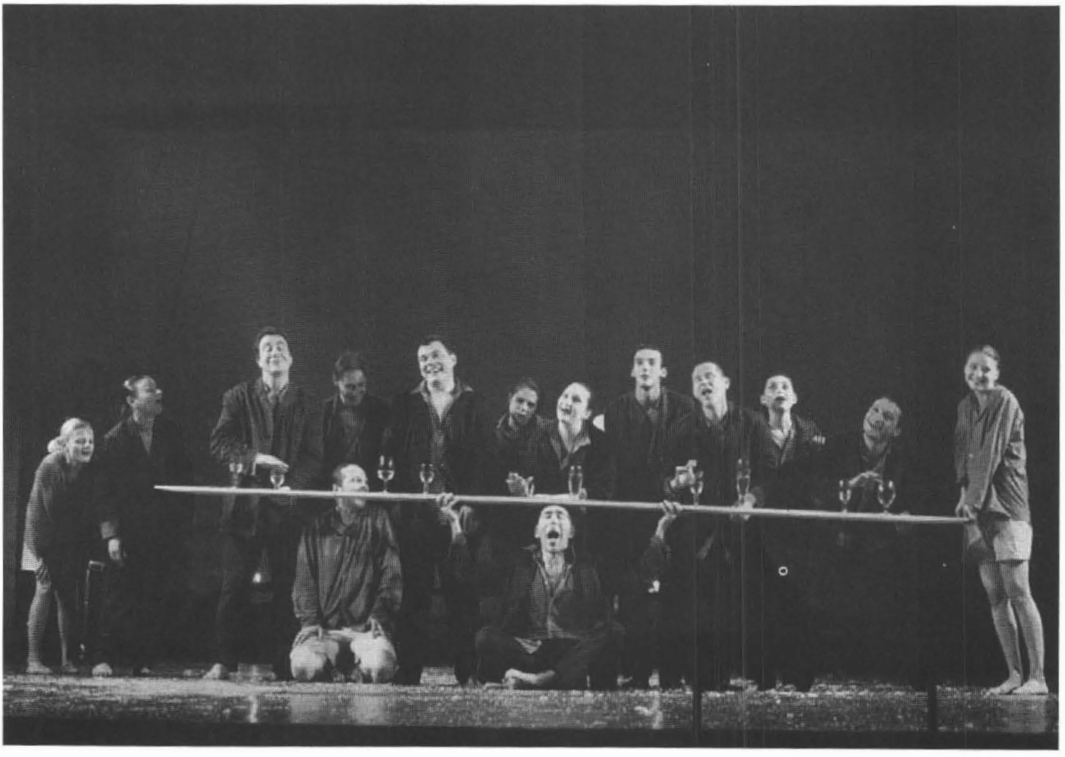
SPECTACOLE ÎN SPAȚII NECONVENȚIONALE

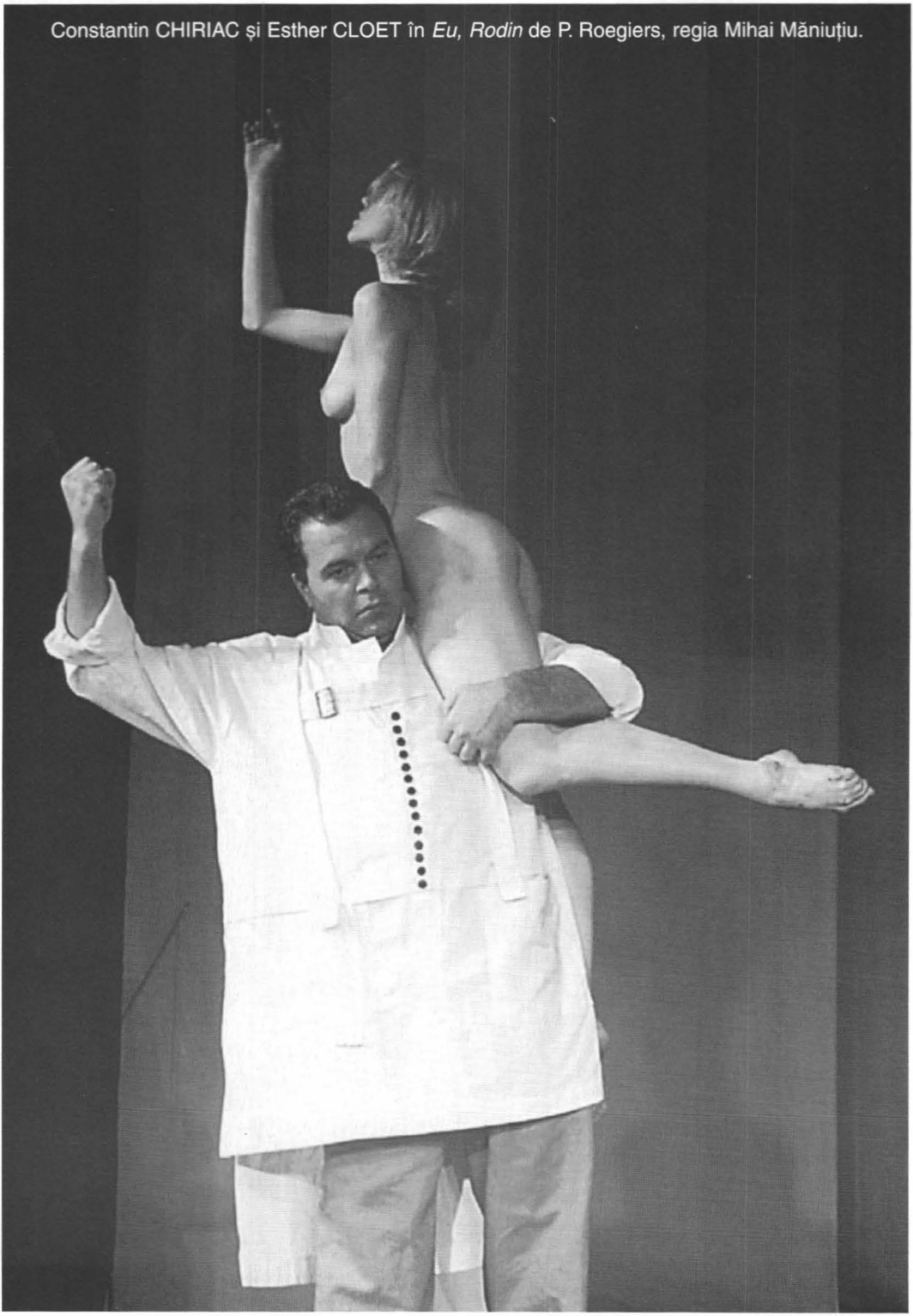
Proiectul propune utilizarea spațiilor de tip „underground" din zona centrală a Sibiului (cluburi și restaurante, spații subterane specifice Sibiului medieval, spații în aer liber), pentru dezvoltarea de reprezentații specifice: spectacole de teatru, jaz, muzică germană, folclor românesc, țigănesc-tradițional, pantomimă, instalații multimedia.

Printre spectacolele ce vor fi produse în aceste spații se numără: *Peer Gynt* de Ibsen, regia Andrei Șerban, coproducție cu Teatrul Național București (Centrala Simerom); **Ubu Roi** de Alfred Jarry, regia Serge Noyelle, coproducție România, Franța, Germania, spectacol de stradă (Proiect pentru FITS 2006); un spectacol de stradă (proiect pentru FITS 2006), coproducție Teatrul Național "Radu Stanca", compania Cacahuette (Franța).

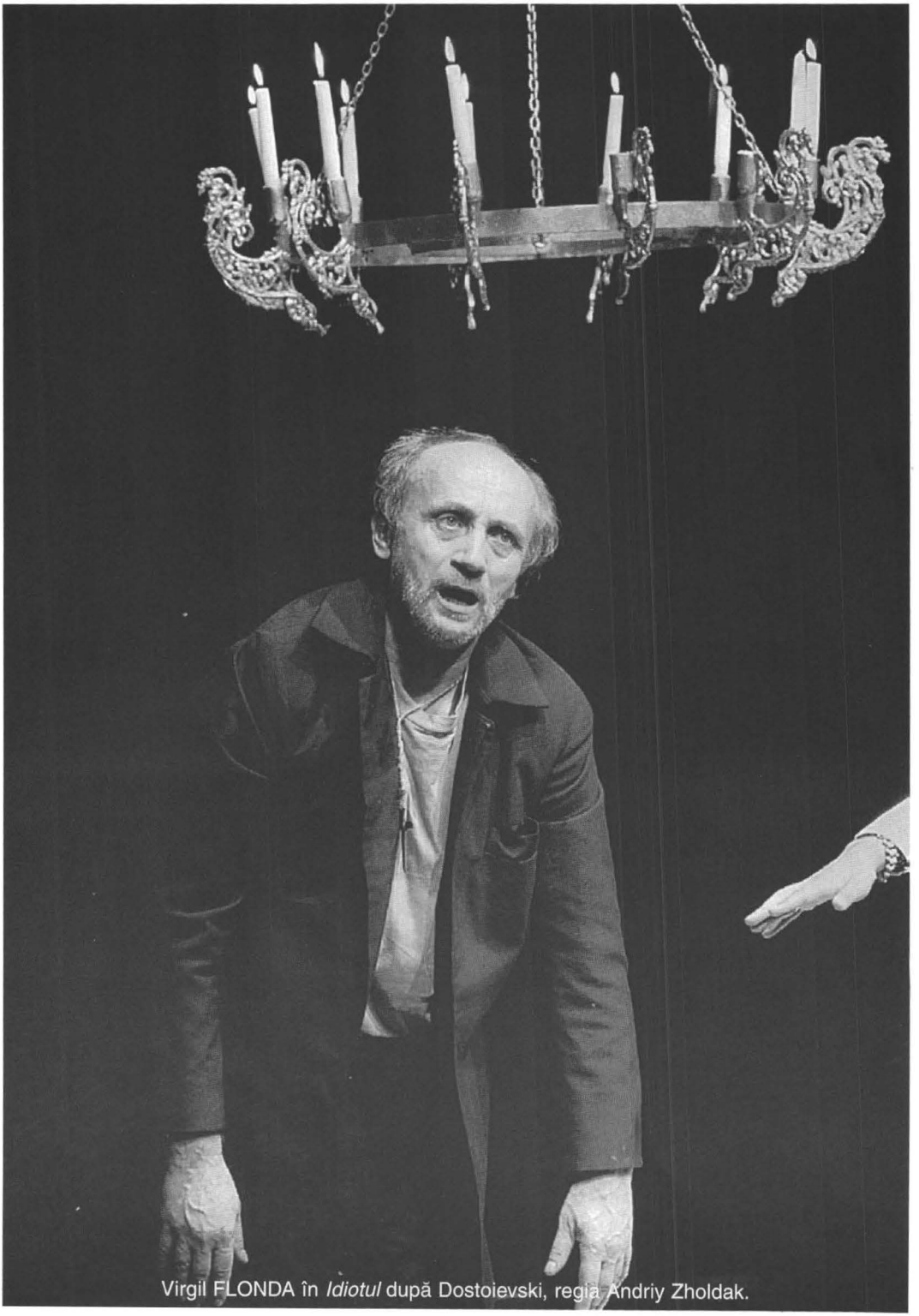


Cumnata lui Pantagruel, după scrierile lui Rabelais, regia Silviu PURCĂRETE.





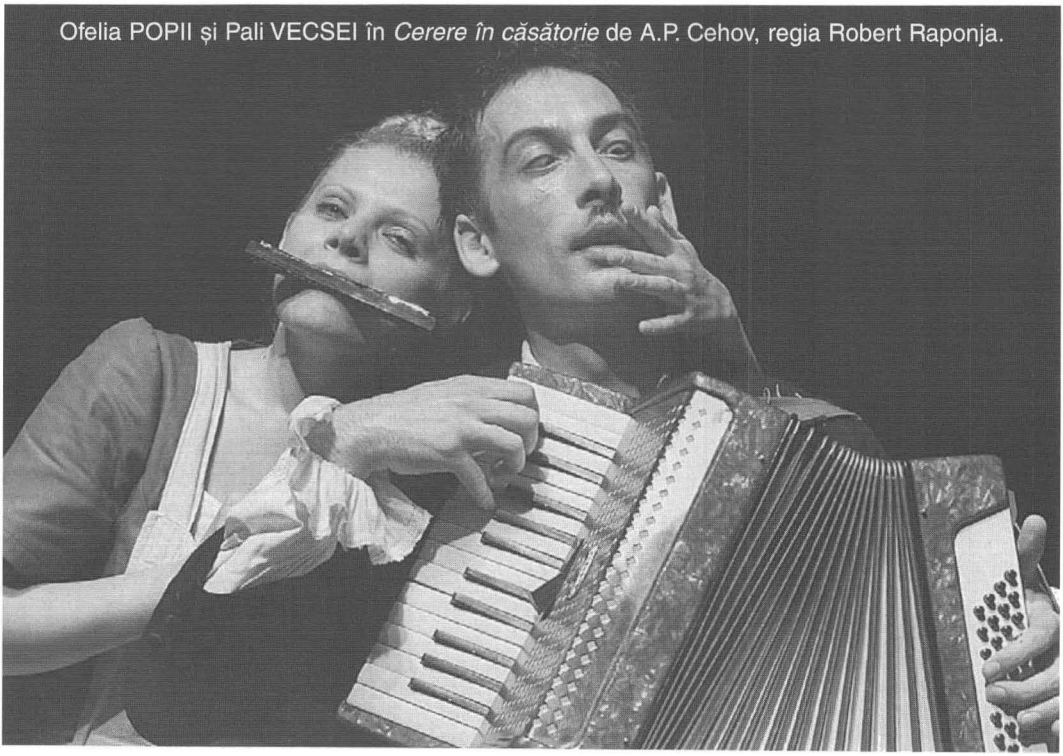
Constantin CHIRIAC și Esther CLOET în *Eu, Rodin* de P. Roegiers, regia Mihai Măniuțiu.



Virgil FLONDA în *Idiotul* după Dostoievski, regia Andriy Zholdak.

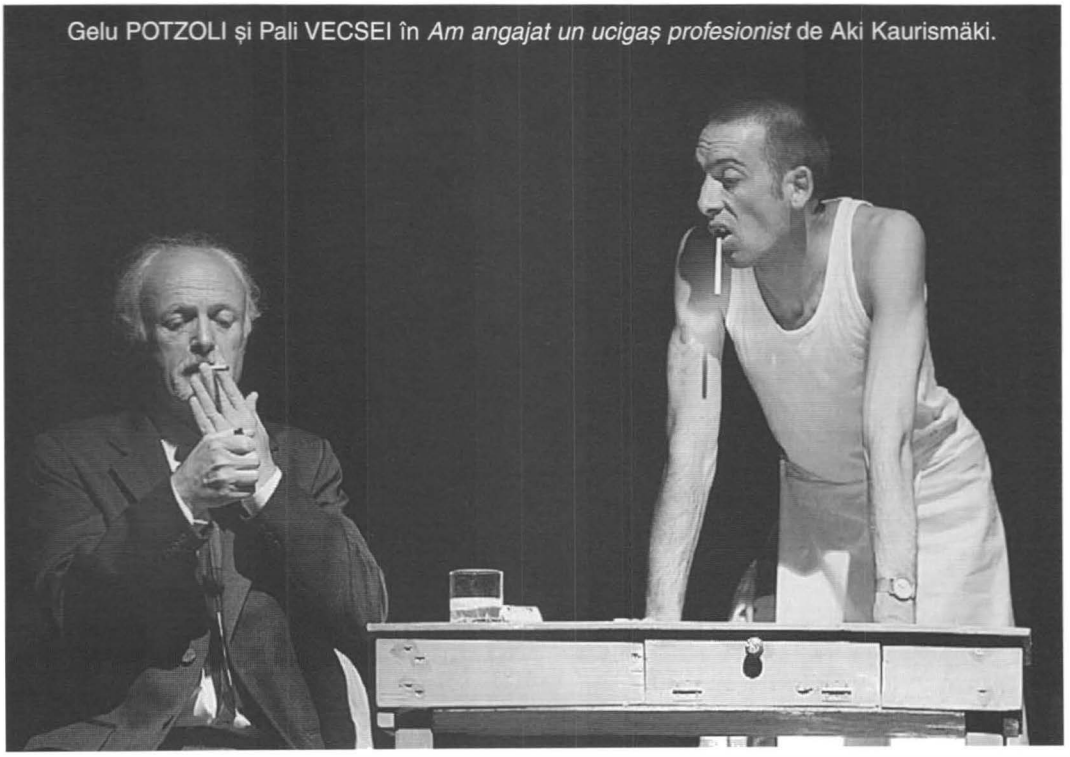
Scenă din *Experimentul Iov* după „Cartea lui Iov", regia Mihai Măniuțiu.

Scenă din *Othello* după Shakespeare, regia Andriy Zholdak.

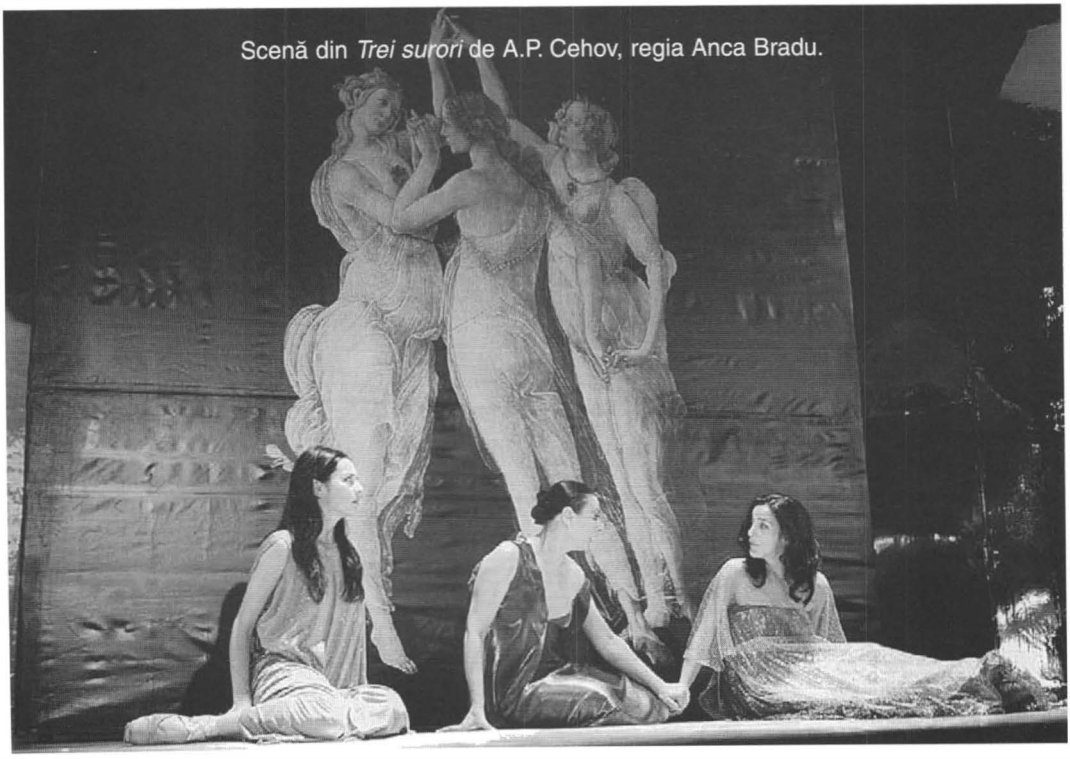


Ofelia POPII și Pali VECSEI în *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, regia Robert Raponja.

Adrian MATIOC, Gelu POTZOLLI, Diana FUFEZAN în *Nora* de Ibsen, regia Radu-Alexandru Nica.



Gelu POTZOLI și Pali VECSEI în *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.



Scenă din *Trei surori* de A.P. Cehov, regia Anca Bradu.

(P) Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara se prezintă:

Dacă ar fi să cuantificăm viața Teatrului Național Timișoara la finalul acestei stagiuni, ar rezulta trei secțiuni, firește, în proporții diferite. Importanța pe care am acordat-o fiecăreia dintre ele, însă, a fost de fiecare dată aceeași – la cote maxime.

Cronologic vorbind, **Festivalul Dramaturgiei Românești**, aflat la cea de-a XI-a ediție, este primul mare eveniment al stagiunii 2004–2005. Festivalul a reunit în cele opt zile de desfășurare un număr record de 25 de spectacole, colocvii, spectacole-lectură și o secțiune paralelă dedicată Atelierului European de Traduceri de dramaturgie, despre care vom vorbi la locul cuvenit. Putem spune fără nici o ezitare – de altfel, aceasta a fost și premisa de la care au pornit directorul Festivalului, doamna Lucia Nicoară și selecționerul Mircea Ghițulescu – că, dincolo de caracterul său competitiv, Festivalul a avut rolul de a aduce împreună, ce-i drept, într-un tur de forță, dramaturgia și spectacolul pe textul de teatru românesc, în condițiile în care de ani de zile se vorbește despre criza acestora. Semnalăm, prin urmare, că Teatrul Național Timișoara și-a făcut datoria impusă de însăși titulatura sa și a realizat – mai mult decât un gest – un act de recuperare și evaluare a dramaturgiei naționale.

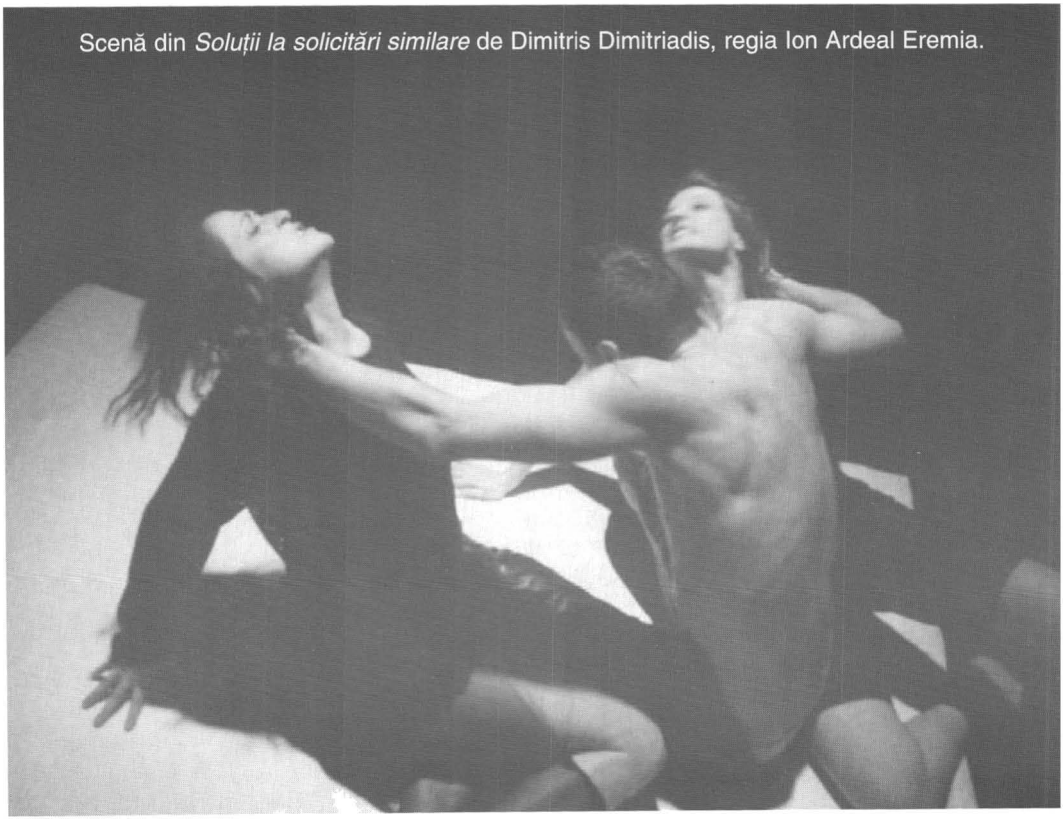
Stagiunea de spectacole 2004–2005 a Naționalului timișorean a stat, mai mult ca oricând, sub semnul diversității. Nu ne referim strict la diversitatea de repertoriu – firească, în fond, ci la formulele stilistice care au acoperit întrega gamă – de la teatrul-dans la drama de factură clasică. De la shakespeareanul *Negustător din Veneția* (regia Sabin Popescu), până la non-verbalul, dar atât de plasticul *We can dance* (regia Mihaela Lichiardopol), publicul a avut posibilitatea de a opta pentru textul românesc contemporan – *Cleopatra a VII-a* de Horia Gârbea, în regia lui Bogdan Ulmu sau *Cervus divinus* de Ion Druță, regia Ioan Ieremia, pentru dramatizarea surprinzătoare a, de acum clasicului, *Scrin negru* de George Călinescu, regia Ada Lupu, sau pentru dramaturgia americană contemporană, generată de regizorul Claudiu Goga, cu al său *Lisa și Clint: The Glory of Living* de Rebecca Gilman. Nu în ultimul rând, trebuie să amintim tulburătorul *SSS – Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia, mențiunare care face trecerea înspre cea de-a treia secțiune a acestei prezentări: Atelierul European de Traduceri de Dramaturgie.

Am detaliat în repetate rânduri informațiile despre acest Atelier, cu sediul la Orléans, care își propune să creeze o rețea interactivă de promovare și difuzare a dramaturgiilor naționale din țările partenere – Franța, Italia, Spania, Portugalia, Irlanda, Grecia, România și, de curând, Slovacia – prin intermediul traducerilor. în calitate de membru permanent al AET (Atelier Européen de la Traduction), Teatrul Național Timișoara a propus dezvoltarea unei laturi spectaculare a Atelierului, aplecat asupra oportunităților mai degrabă livrești pe care i le furniza textul de teatru. Am concretizat această deplasare de accent, pentru început, prin paralelismul dintre Festivalul Dramaturgiei Românești și Zilele Dramaturgiei Europene în Traduceri, gândite ca o extensie a celui dintâi. Interacțiunea dintre cele două evenimente – spectacole-lectură pe texte românești, dar și secțiunea dedicată Atelierului, cu spectacole-lectură pe texte ale autorilor europeni, prezenți

și deschiși dialogului cultural, dezbaterile pe marginea pieselor prezentate în cadrul Atelierului (*Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, Grecia; *Drumul lui Orfeu* de Ursula Rani Sarma, Irlanda; *Scrisori către Stalin* de Juan Mayorga, Spania; *Pentru Louis de Funès* de Valère Novarina și *Scrisoare către tinerii actori* de Olivier Py, Franța; *Uzina* de Ascanio Celestini, Italia) – a fost dublată de prezentarea colecției „LabelEurope", realizată de AET, în colaborare cu Teatrul Național Timișoara și Editura Omonia, colecție care a reunit cele șase piese de teatru prezentate în cadrul întâlnirilor mai sus menționate.

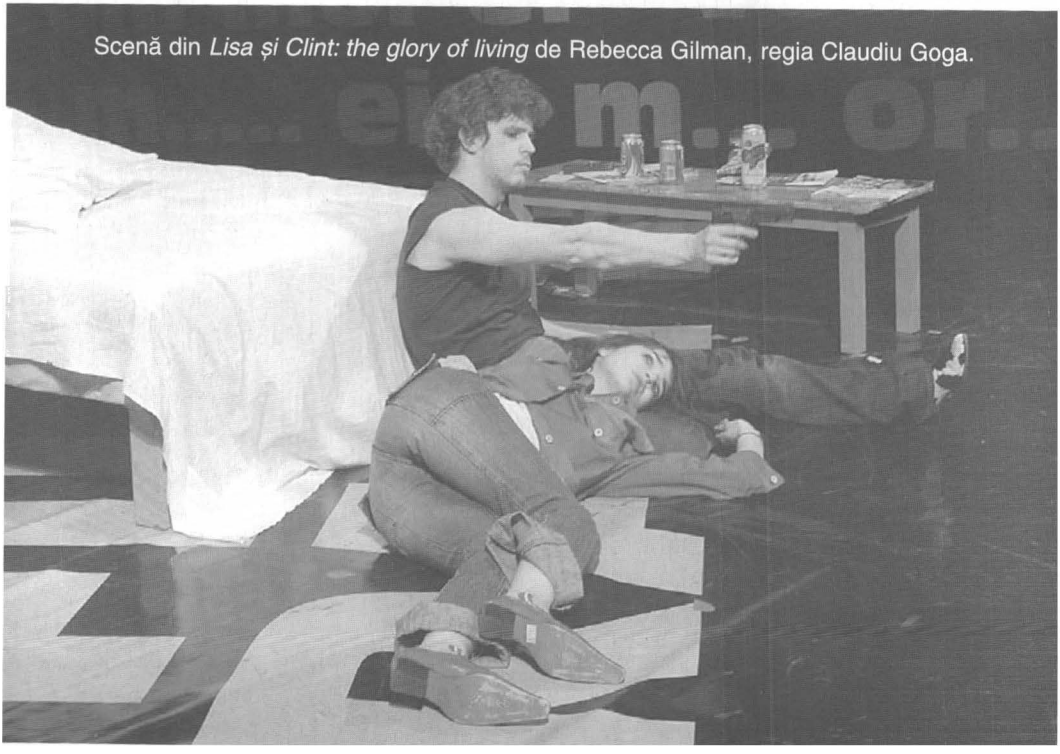
În premieră pentru viața Atelierului, Teatrul Național Timișoara a înființat, în primăvara acestui an, **Studioul Atelierului European de Traduceri**, inaugurându-l cu deja pomenitul spectacol *SSS – Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia. Fără a ne aroga merite deosebite, trebuie să menționăm că succesul – atât al spectacolului, cât și al proiectului în sine, a fost atât de mare, încât Atelierul a decis să realizeze astfel de Studiouri în toate teatrele partenere, iar spectacolul Naționalului timișorean să facă deschiderea acestora, la Scène Nationale d'Orléans și, de asemenea, într-un teatru portughez.

Considerând că Teatrul Național Timișoara și-a făcut pe deplin datoria atât în plan spectacular, cât și în cel metaspectacular – de promovare a dramaturgiei naționale și europene, de educare a publicului de teatru timișorean etc., sperăm ca și stagiunea ce va urma să ne permită menținerea și, de ce nu, ridicarea acestei ștachete calitative.



Scenă din *Soluții la solicitări similare* de Dimitris Dimitriadis, regia Ion Ardeal Eremia.

Scenă din *Scrinul negru* după George Călinescu, regia Ada Lupu.



Scenă din *Lisa şi Clint: the glory of living* de Rebecca Gilman, regia Claudiu Goga.

Vladimir JURĂSCU în *Negustorul din Veneția* de Shakespeare, regia Sabin Popescu.

Luminița STOIANOVICI și Cristian SZEKERES
în *Cleopatra a șaptea* de Horia Gârbea, regia Bogdan Ulmu.

Punct ochit, punct lovit!

Sfârşitul de stagiune a fost marcat, la Buzău, de Gala Noilor Generații, *Capul de... Regizor*, dedicată ultimelor zece promoții de creatori.

Un festival al ultimelor tendințe în teatru, un festival al orașului, dedicat tuturor categoriilor de public, dar mai ales tinerilor, un festival care, prin intermediul *noilor generații*, adună laolaltă, pentru șapte zile, toate generațiile de artiști, critici, jurnaliști. Aplauze, discuții ardente, moderate de personalități culturale (Călin Anastasiu, Aura Corbeanu, Mircea Diaconu, Mircea Morariu, Sanda Vișan, Alexa Visarion), pronosticuri înainte de festivitatea de premiere, mulțumiri, (ne)mulțumiri, interviuri, o publicație studențească (bine condusă din umbră de către cronicăresele, ele însele postnouăzeciste Oana Borș și Andreea Dumitru), un juriu de ținută (Claudiu Goga, Florica Ichim, Virgil Ogăşanu, Constantin Paraschivescu, Alexa Visarion), invitați – adică exact cât trebuie unei manifestări-eveniment!

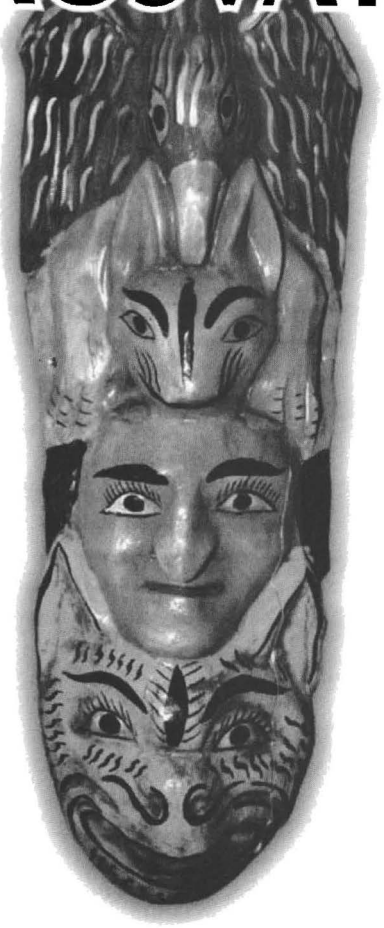
Festivitatea de premiere.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:
***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru
Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 17 cărți poate fi procurat cu doar 1.700.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.
VĂ MULȚUMIM!

Cristina MODREANU

Măștile lui
ALEXANDER HAUSVATER



SUMAR

3 Adjudecat: Shakespeare – *Eduard III* de Antonio Ballesteros Gonzáles (traducere Ioana Anghel).

8 Ne lipsește de 20 de ani – Octavian Cotescu
Constantin Paraschivescu: *Un artist delicat și puternic;* Cătălina Buzoianu: *Zâmbetul lui Octavian Cotescu*

15 Andrei Șerban
O zi cu Andrei Șerban – a consemnat Eugenia Șarvari; Doina Modola: *Eveniment cu bătaie lungă; „Teatrul s-a născut dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul, cu necunoscutul"* – interviu de Doina Modola; Andreea Dumitru: *Încă un anotimp în atelierul lui Andrei Șerban*

40 Festivaluri, Gale, Aniversări

40 Sibiu:

40 *Sibiu–Edinburgh, via Avignon* de Adrian Mihalache;
43 *X-perienţe* de Liviu Cristian;
46 *Magdalena Klein: „În mine a reînviat limba română, rădăcinile"* (interviu de Crenguța Manea);
52 *Arta în luptă cu granițele* de Cristina Modreanu *(Casa de pe graniță* de S. Mrožek – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu);
54 *Votez Medeea – circles!!!* de Marinela Țepuș *(Medeea-circles,* după Euripide – Teatrul din Novisad);
57 *Acum și-ntotdeauna* de Roxana Croitoru *(Medeea-circles,* după Euripide – Teatrul din Novisad);
58 *Hamlet la cub sau Cum te poți plictisi, la fel, de trei ori* de Crenguța Manea;
60 *Spectacol-lectură la FITS* de Mircea Morariu;

63 **Buzău:** *Capul de... Regizor* de Mircea Morariu;

68 **Târgu Mureș:**

68 *Imagini teatrale la Târgu Mureș cu final la Turda* de Mircea Ghițulescu;
71 *Crâmpeie* de Mircea Morariu *(Tragedia omului* de Madách Imre; *America-știe-tot* de Nicolae Duțu; *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne; *A patra soră* de Janusz Glowacki);

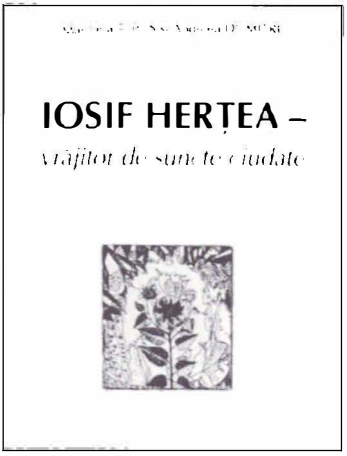
76 **Sighișoara:**

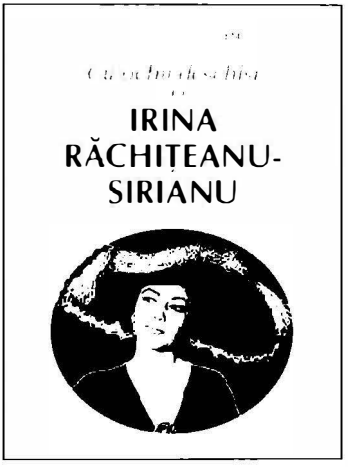
76 *„Atelier" la noua adresă* de Ion Cazaban;
81 *Teatrul din Turn* de Mircea Ghițulescu;
82 *„Evul mediu nu s-a sfârșit încă!"* de Ludmila Patlanjoglu;

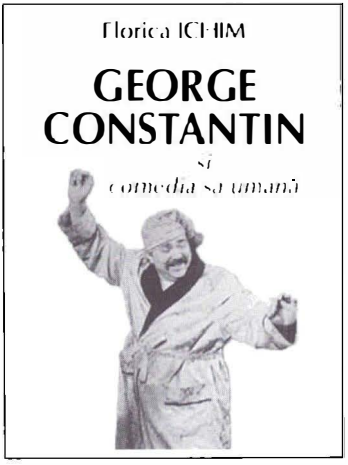
86 **Sfântu Gheorghe:** *TRANS.FORM@Sfântu Gheorghe. 2005* de Simona Burtea;

89 **Gheorgheni:** *Inimi mari la un festival minoritar* de Alina Mang;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







93 **Gala Absolvenților:** *O cură de teatru proaspăt* de Cristina Modreanu (spectacole la Casandra);

96 **Focșani:** *Ce este STEF-ul? Cine sunt STEF-iștii?* de Marinela Țepuș;

98 **Aniversare Teatrul „Ion Creangă":** Doina Modola – *La aniversare...*; *Un spectacol de mileniul trei („Harap-alb"* după I. Creangă); **Cornel Todea**: *„Nu trebuie să descopăr eu roata..."*;

121 **Dosar *dramAcum*** – alcătuit de Ludmila Patlanjoglu;

156 **Interviuri**

156 Lev Dodin: *„Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă!"* discuție realizată de Cătălina Panaitescu și John Elsom;

164 Carmen Tănase: *„Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache"* interviu realizat de Costin Manoliu;

172 Carmencita Brojboiu: *„Unde se duc clovnii, când nimeni nu mai râde"*, interviu realizat de Ion Parhon;

176 Benoît Vitse: *„Mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc"*, interviu realizat de Ruxandra Anton;

179 Szabó István: *„Supraviețuirea devine un exercițiu continuu"*, interviu realizat de Ruxandra Anton;

182 **Eseuri**

Gina Șebănescu: *Dansul în teatrul lumii de azi;*
Cristina Modreanu: *Din „buticul" lui Afrim.*

189 **Spectacole**

BUCUREȘTI

189 *Autoritate și putere* de Adrian Mihalache *(Henric al IV-lea* de Pirandello – Teatrul Bulandra);

191 *Viitorul e... un etern trecut?* de Antoaneta Iordache *(Viitorul e în ouă* de E. Ionescu – Theatrum Mundi);

193 *Puric în „Don Quijote" – ambalaj universal* de Irina Ionescu *(Don Quijote* după Cervantes – TNB);

TÂRGOVIȘTE

195 *Partea nevăzută a Ghețarului* de Ion Cazaban *(Visele călătorilor de pe „Titanic"*, scenariul Mihai Măniuțiu – Teatrul „Tony Bulandra");

CLUJ-NAPOCA

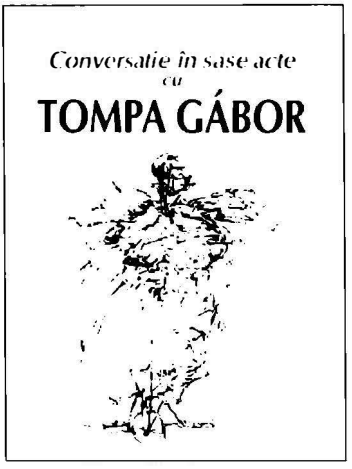
198 *Woyzeck, contemporanul* de Ion Cazaban *(Woyzeck* de Büchner – Teatrul Maghiar de Stat);

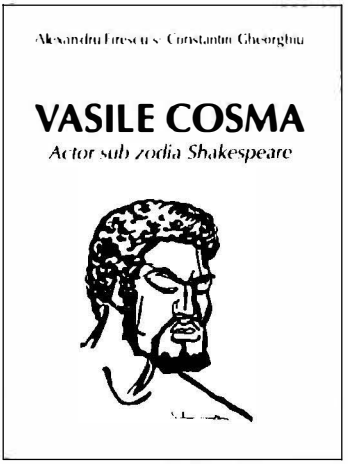
202 *O idee salutară, dar...* de Roxana Croitoru *(Trandafiri cu ochi negri*, scenariul Kelemen Kinga – Teatrul Maghiar de Stat);

TÂRGU JIU

203 *Umor metafizic cu Cornel Udrea* de Mircea Ghițulescu *(Raiul, prima pe dreapta* de Cornel Udrea – Teatrul „Elvira Godeanu");

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





IAȘI
204 *Despre morți și vii* de Alina Mang *(Morți și vii* de Ștefan Caraman – Ateneul Tătărași);
206 *Fantoma imaginarului* de Ruxandra Anton *(Ultima splendoare a chinezăriei pure* de S.I. Witkiewikz – Ateneul Tătărași);
208 *Virginitatea visului* de Ruxandra Anton *(Virginitate* de Gombrowicz – Ateneul Tătărași);
TIMIȘOARA
210 *Scrinul ca memorie* de Constantin Paraschivescu *(Scrinul negru* după Călinescu – Teatrul Național);
GALAȚI
212 *De la Dunăre la Marea Nordului* de Irina Ionescu *(Moartea lui Eskrokov* – Teatrul „Fani Tardini");
213 *La un pas de eveniment!* de Marinela Țepuș *(Moartea lui Eskrokov* după Suhovo-Kobâlin – Teatrul Dramatic „Fani Tardini")
REȘIȚA
216 *Reșița, mon amour!* de Marinela Țepuș *(În spatele ochilor* de N. Semel și *Față în față* de F. Joffo – Teatrul „G.A. Petculescu");
PITEȘTI
217 *„Exercițiu de stil!"* de Marinela Țepuș *(Jucătorii* de Gogol – Teatrul „Alexandru Davila");
ORADEA
219 *Ultimul dans* de Elisabeta Pop *(Play-Strindberg/* joc final de Dürrenmatt – Trupa Szigligeti);
220 *„Nu vă întristați, oameni buni!"* de Elisabeta Pop *(Dădaca* de B. Sándor – Trupa Szigligeti);
222 **Clipa cea repede (5)** de Ion Cazaban
225 **Teatru radiofonic:** *Relevanțe sonore* de Constantin Paraschivescu;
227 **Cartea de teatru**
227 *Sub un cutremurător arc de timp* de Ioan Jurcă Rovina *(Teatrul românesc în Ardeal și Banat* de A. Buteanu);
229 *Cărți de scenograf* de Ion Cazaban *(Sinteză scenografică* de Ion Truică);
231 *Demonul serii* de Mircea Ghițulescu *(Verva Thaliei* de Adrian N. Mihalache);
233 *Cu sufletul în „Histrionia"* de Constantin Paraschivescu *(Histrionia* – Steluța Suciu în dialog cu Costache Babii);
235 *La alegere: lumina sau liniștea* de Adrian Mihalache *(Bulgakov și secretul lui Koroviev* de Ion Vartic);
237 *Examenul de maturitate* de M. Ghițulescu *(Examenul de maturitate* de Alexandra Ares);
238 *Școala veselă* de M. Ghițulescu *(Dramaturgie* Iuliu Rațiu);
240 *Freud este femeie și Ioana D'Arc bărbat...* de Cristiana Gavrilă *(La răscruce de Hagi, Freud(a) 1, 2* de M.M. Ionescu).

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 9–10/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

242 **Jurnal:** *Alecsandri – spectacol virtual* de B. Ulmu;
243 **Noi...**
243 **în Ungaria:** *Teatrul Național din Craiova aplaudat la Gyula* de Mircea Ghițulescu;
243 **în Italia:** *Cultura română în oglindă* de Silvana Cojocărașu;
248 **în Grecia –** Răzvan Mazilu: *Dansul este un esperanto al corporalității* (interviu de Gina Șerbănescu);
252 **Lumea la noi**
Mirajul alunecării pe gheață de Luminița Vartolomei;
254 **Din lume**
254 **Edinburgh.** *De ce a ales Peter Stein o melodramă?* de Cătălina Panaitescu; *Fringe Festival* de Cătălina Panaitescu;
261 **Festivalul de la Avignon – 2005** (traducerea și adaptarea Radu Slobodeanu);
264 **Varna.** *Restaurant cu pește, de pe plajă* de Oana Borș; *„Sfumato": 15 ani de antropologie teatrală* de Andreea Dumitru; Margarita Mladenova și Ivan Dobcev: *Între teatru exctatic și agonia realității* (interviu de Andreea Dumitru);
272 **Budapesta.** *Bienala de Dramaturgie Contemporană* de Ana Scarlat.
275 **Info UNITER**
277 **Calendar teatral**
279 **Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu se prezintă**.
291 **Teatrul Național Timișoara se prezintă**.
296 **Teatrul „George Ciprian" Buzău –** *Punct ochit, punct lovit!*.
304 **TVR Cultural se prezintă**

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: WILLIAM SHAKESPEARE
Portret de Soest, creat la 21 de ani după dispariția scriitorului și bazat pe amintirile pictorului.
(© Amanda Mabillard).

Cop. II: ANCA ZAMFIRESCU și LUCIAN IFRIM în *Inimă rece* după W. Hauff, regia Soroana Coroamă-Stanca (la Teatrul „Ion Creangă" – 1999).

Cop. IV: Regizorul MIRCEA CORNIȘTEANU, directorul Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova.
Fotografie de Silviu Purcărete.

(P)

„Scena" – actualitate teatrală la TVR Cultural

TVR CULTURAL

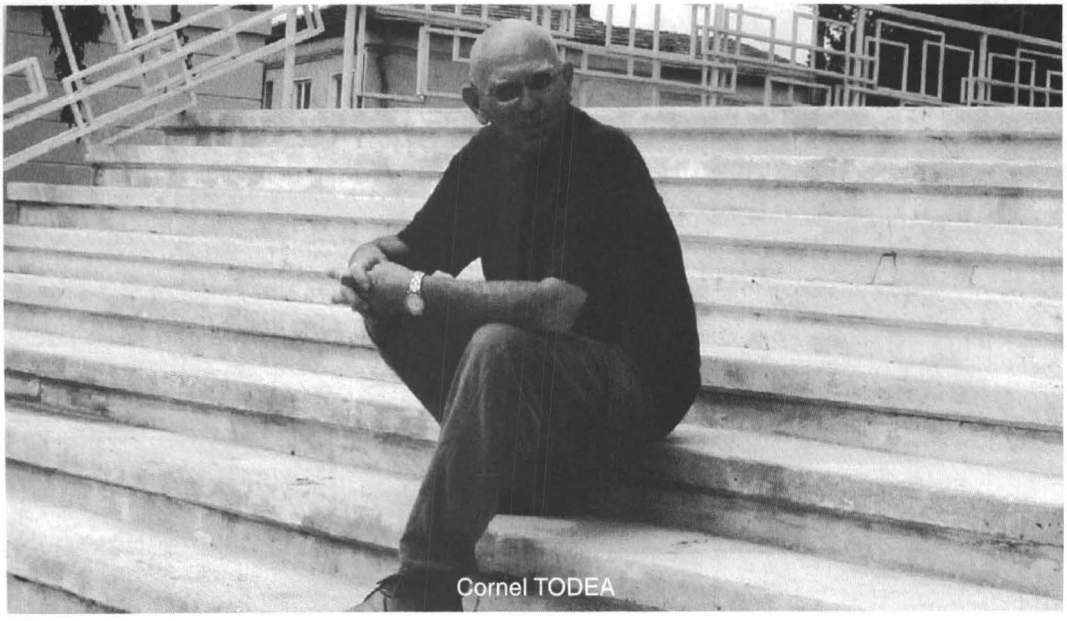
TVR Cultural vă propune să păstrați legătura cu lumea teatrului. Emisiunea *Scena*, moderată de cunoscutul regizor de teatru și film Cornel Todea, aduce în fața telespectatorilor TVR Cultural tot ce ține de actualitatea teatrală din România: artiști din lumea spectacolului, secrete de culise, dar și diverse evenimente teatrale de anvergură. Emisiunea se adresează tuturor celor pasionați de teatru, de la actori și regizori, critici sau cronicari până la simpli iubitori ai genului.

Pe lângă informarea publicului privind viața teatrală din România, emisiunea își propune să stârnească interesul pentru spectacol, să scoată la lumină ceea ce se petrece la repetiții, să dezvăluie cum se construiește un personaj și cum se recompune noua realitate a spectacolului; cu alte cuvinte, să reflecte o lume cu mecanismele ei interioare.

Fără a aborda un limbaj elitist și specializat, *Scena* vă oferă întâlniri speciale cu vedete reale ale teatrului și filmului românesc. Realizatorii de spectacole sunt surprinși atât în relație directă cu munca lor, cât și în dialog cu propriul public. Artiștii la debut, au șansa de a se face auziți și de a-și exprima punctul de vedere în raport cu arta teatrală contemporană.

Nu pierdeți, așadar, în fiecare **duminică, de la ora 19,55, pe TVR Cultural,** o emisiune de excepție despre tot ceea ce înseamnă teatru.

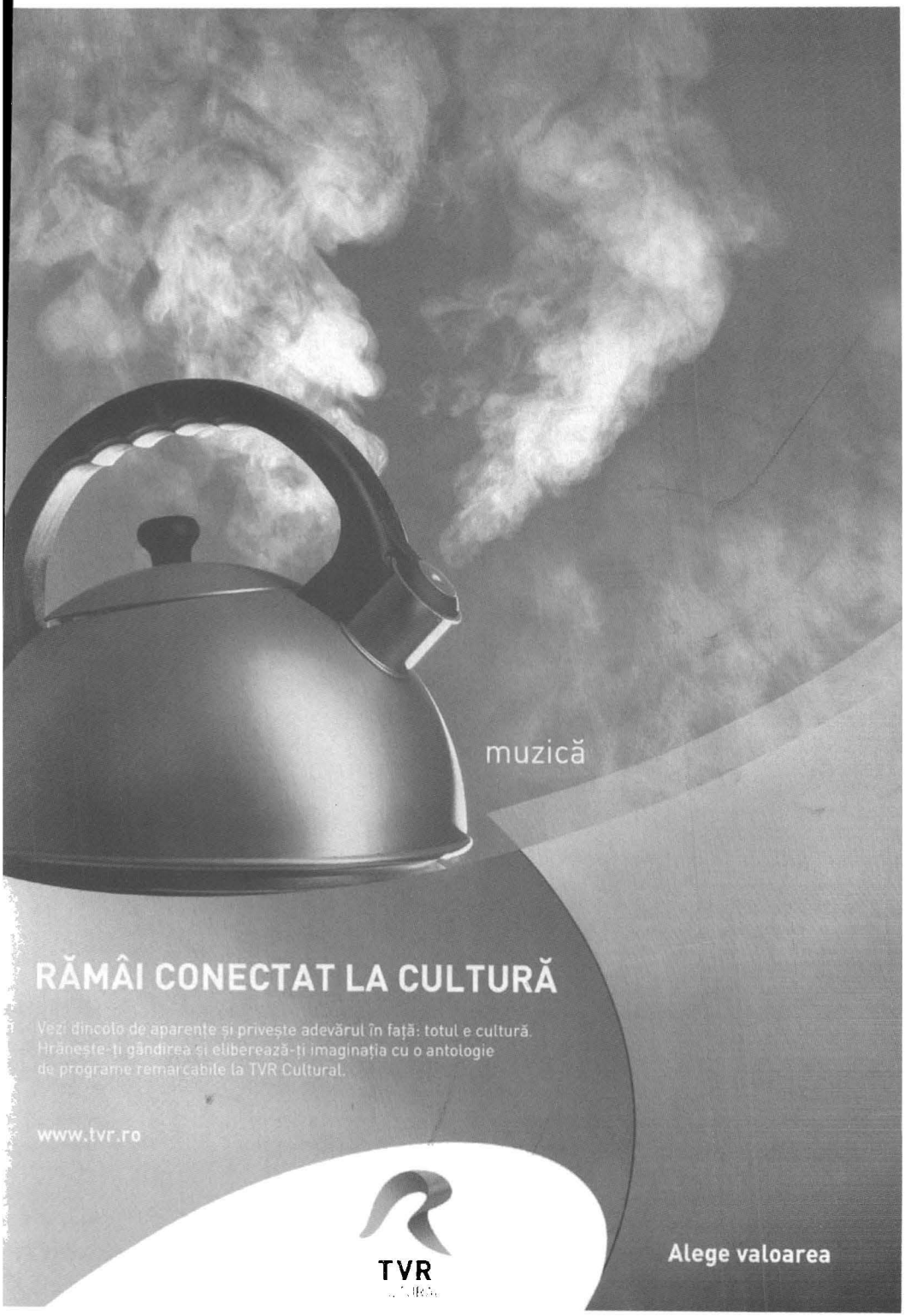
Moderator: **Cornel TODEA;** realizator: **Ruxandra ȚUCHEL**

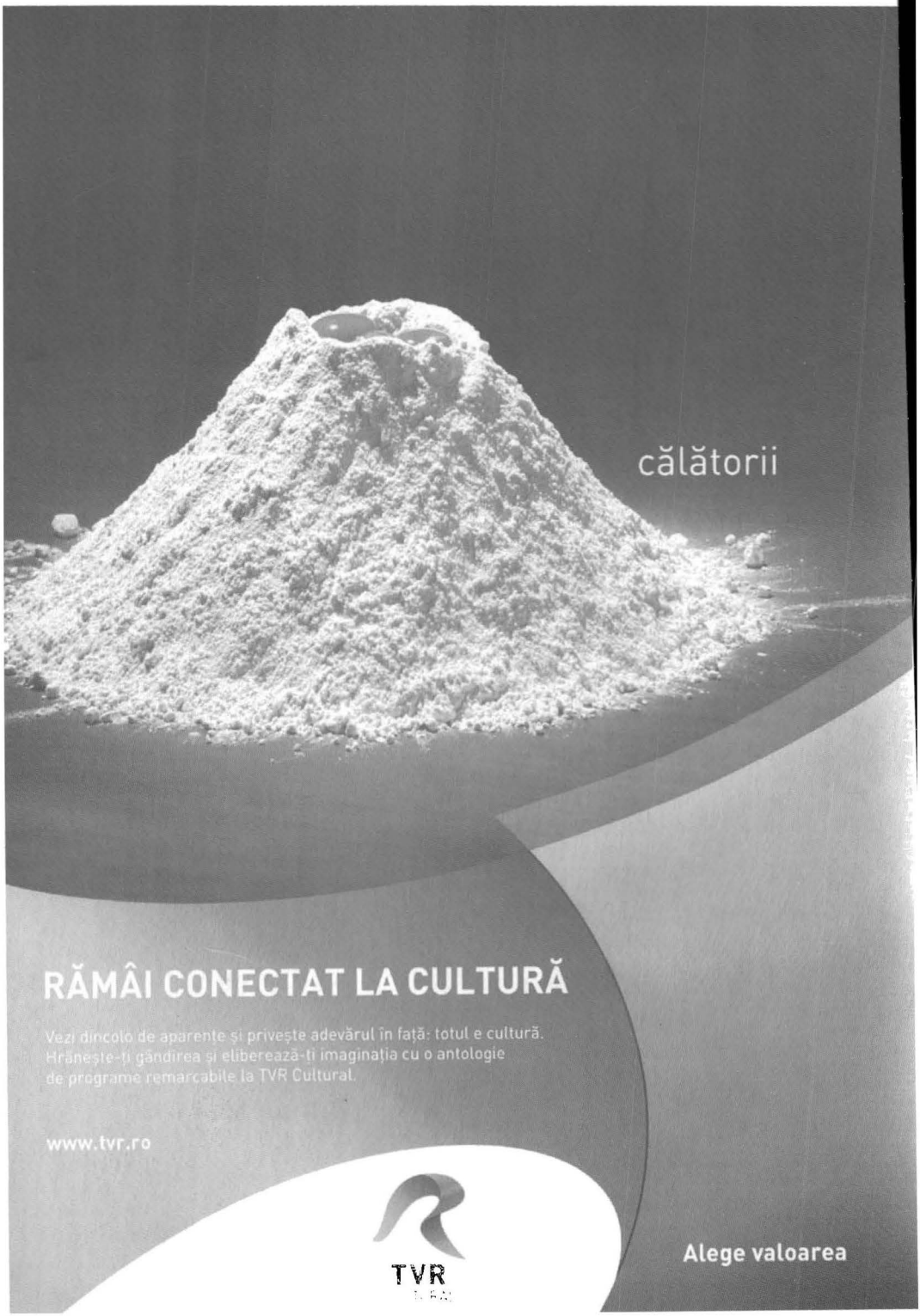


Cornel TODEA

artă
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

teatru
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
Alege valoarea


muzică
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
Alege valoarea


călătorii
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
Alege valoarea